

محمد الرفاعي

فلسطين في المسرح المصري

السؤال المراوغ.. والفعل المستحيل

قراءة في النص الدرامي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

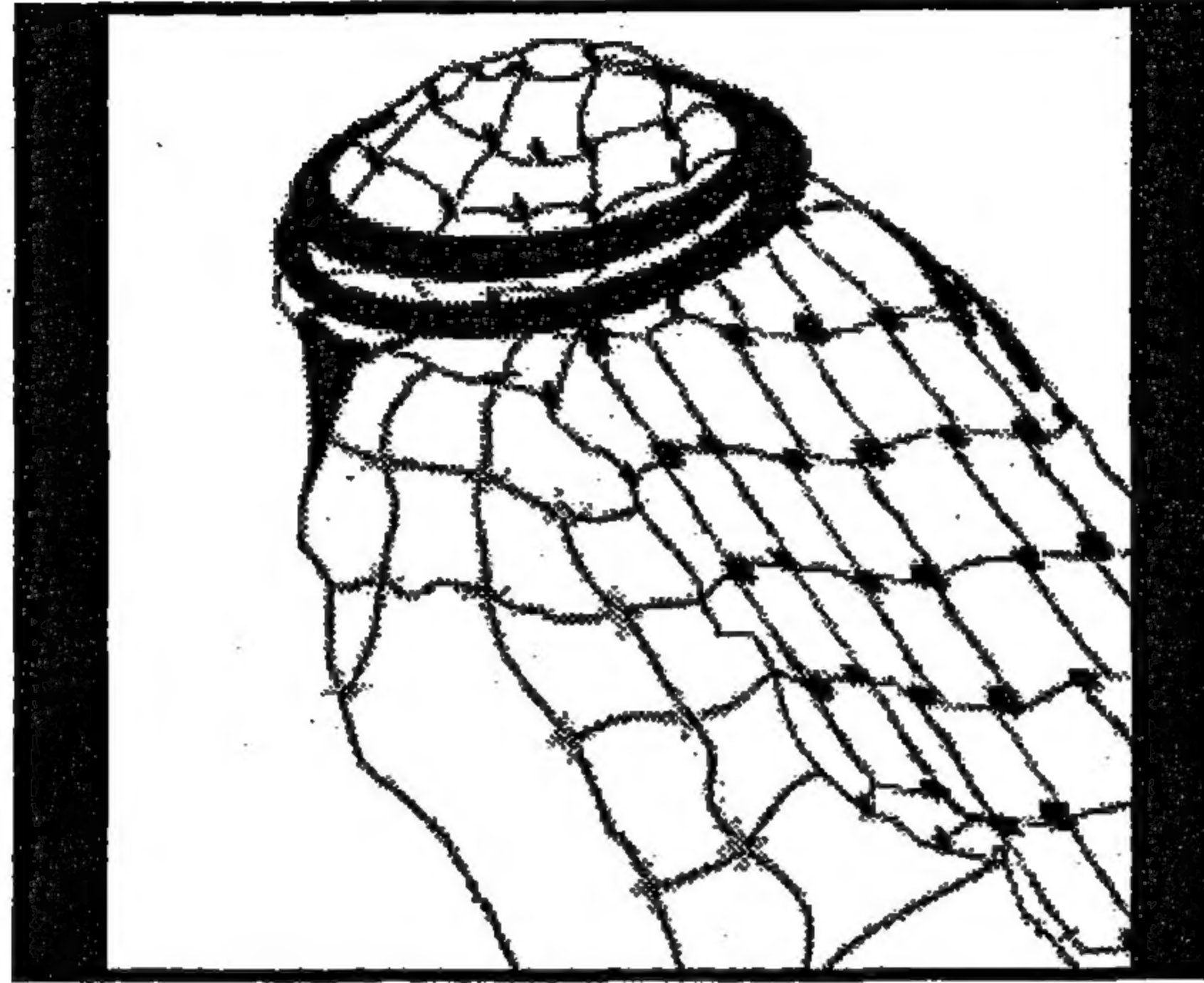
فلسطين في المسرح المصري

اهداءات ١٩٩٩

مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع

القاهرة

فلسطين في المسرح المصري



السؤال المراءوغ والفعل المستحيل

قراءة في النص الدرامي

محمد الرفاعي

فلسطين في المسرح المصري
السؤال المراءى والفعل المستحيل
قراءة في النص الدرامي

محمد الرفاعي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الطبعة الأولى

١٩٩٥

الغلاف والإخراج

للـفنان: مجدى نجيب

الإهداء

إلى يارا وشادى..
إلى أطفال الحجارة...
قد ينام النهر لحظة.. لكنه أبداً لا يتوقف
عن الاندفاع نحو الشمال
وقد تسقط الشمس في عباءة الرمادى
لحظة.. لكنها أبداً لا تتوقف عن الغناء فى
السماء الواسعة.

تقديم :

سقطت ذراعك فالتقطتها
واضرب عدوك لامفر
وسقطت قربك فالتقطني
وأضرب عدوك بـى..
فأنت الآن حر

محمود درويش

على الحوائط القديمة.. رسم بالطباشير لطفلة صغيرة ذات جدائل.. شمس
ووردة.. وعلى جدار غربتنا.. قصيدة طويلة عن الوطن المخبيء وراء الدموع والدم..
وفوق طوابع البريد.. صار الشهداء وجهاً عربياً حزيناً خلف الأسلاك الشائكة.

يا أحمد العربى قاوم.. ويقاوم أحمد العربى.. ويسقط أحمد العربى فوق مساحة الدم
والجثث التى تبحث عن وطن يحتويها.. ونسقط نحن فوق مساحة من الشجب والتنديد
والإدانة.. يا أحمد العربى قاوم.. ويقاوم أحمد العربى.. ونحن نغنى له، وعندما يموت
نرثيه.. ولانبكى عليه.. يا أحمد العربى.. قاوم نيابة عنا.. فنحن لم نعد نحترف المقاومة..
وسيوفنا معلقة فى حوانيت التحف القديمة.

صارت فلسطين فى فضائنا العربى.. عصفورة بللها الندى والدم.. نطلقها من
القصائد والمواويل الشجية.. ثم نسجنها وراء نضالنا الوهمى وخلافنا اللغوى
والنحوى.. ونحن مشغولون بأسعار النفط والدولار.. ورغم ذلك لانسى أن نغنى
لأحمد العربى.

صارت القضية الفلسطينية سكيناً مغروساً فى صدورنا.. تعودنا من كثرة الصراخ
والألم.. صار كل شيء عادة.. وقد حاول بعض الكتاب نزع هذا السكين لينزف الدم
ونصرخ مرة أخرى.. وحاول بعض كتاب المسرح أن يصل الطرفين.. الموجب - قضية
فلسطين، بالسالب - المتعود العربى فتحدث الرعشة والشرارة التى ربما تدفعنا للغضب
النبيل والكلمة الفعل.. والصرخة الخلاص وليس الصرخة التعود.

عشرة نصوص مسرحية طرحت القضية الفلسطينية وقدمت على خشب المسرح المصرى بعد نكسة ٦٧ مباشرة والتي غيرت مفاهيم كثيرة حول العدو.. وحول أنفسنا، فلم يعد العدو الإسرائيلى هو ذلك الرجل الذى يصوره رسامو الكاريكاتير غيباً له أنف معقوف.. ولم نعد نحن سارقو النار من جبال الأوليمب.. فماذا قدمت هذه المسرحيات العشر وكيف طرحت القضية الفلسطينية بكل أبعادها العربية؟! وقبل الدخول إلى عالم هذه النصوص علينا أن نضع فى المقابلة القضية وحتى يمكن لنا أن نرى إلى أى حد نجحت أو أخفقت هذه النصوص فى طرح القضية الفلسطينية.



صدر وعد بلفور فى الثانى من نوفمبر عام ١٩١٧ والذى يؤكد «أن حكومة جلالة الملك تنظر بعين العطف إلى إقامة وطن قومى فى فلسطين للشعب اليهودى، سوف تبذل أفضل جهودها لتسهيل بلوغ هذه الغاية، على أن يفهم جلياً، أنه لا يجوز عمل شىء قد يضر بالحقوق المدنية أو الدينية التى للطوائف غير اليهودية الموجودة فى فلسطين، ولا للحقوق أو المركز السياسى الذى يتمتع به اليهود فى أى بلد غيرها» والطوائف الأخرى هنا التى يقصدها لورد بلفور هم الشعب الفلسطينى والذى كان يبلغ تعدادده فى تلك الفترة ٦٤٤ ألف عربى فلسطينى، بينما كان عدد اليهود الذين نظرت إليهم حكومة جلالة الملك بعين العطف لايزيد تعدادهم عن ٥٦ ألف يهودى.

وتوافد اليهود إلى فلسطين حاملين بالجنة الموعودة، وفى نفس الوقت بدأت مشروعات التقسيم، بدءاً من مشروع اللجنة الإنجليزية الأمريكية عام ١٩٤٦ والذى رفضه الطرفان. ثم مشروع لجنة الأمم المتحدة عام ١٩٤٧ وأيضاً رفضه الطرفان، وأنتهاءً بالمشروع الذى قدمته الأمم المتحدة، وقبل أن تصدر به أية توصيات أوفدت الأمم المتحدة الكونت فولك برنادوت للتحقيق فى القضية ودراستها على الطبيعة. وبالفعل قام الرجل بدراسة الواقع الفلسطينى بشكل محايد وموضوعى دون أن يدرك أنه سيصبح فيما بعد أول ضحية دولية للقضية الفلسطينية.

بعد أن قام برنادوت بدراسة الأوضاع فى فلسطين وضع مشروعه الذى سُمى باسمه وبدأ يستعد للسفر لعرضه على الأمم المتحدة، ولكن العصابات الصهيونية كانت قد قررت أن تنهى الأمر لصالحها فقامت باغتيال برنادوت، ومن ثم لم يكن هناك

غير مشروع الأمم المتحدة والذي يقضى بأن يكون نصيب العرب من التقسيم ٥٣٪ من الأراضي الفلسطينية رغم أنهم كانوا يملكون فعلياً ٩٤٪ من الأرض.

وضاقت الأرض بأصحابها.. صارت أضيق حتى من أن تضم رفاتهم، فقد بدأت الحملات الصهيونية الواسعة لطرد العرب وهدم بيوتهم..

تقول جولدا مائير : «هناك شعبان يتصارعان على قطعة أرض واحدة اسمها فلسطين، فإما أن تكون هذه الأرض لنا، أو تكون لهم، أما أن تكون لنا ولهم في نفس الوقت فهذا هو المستحيل الرابع».

وبالفعل بدأ اليهود يعملون بشتى الطرق وبمختلف الوسائل لأن تصبح الأرض لهم وحدهم. في التاسع والعشرين من أكتوبر ١٩٥٦ وهو للمفارقة نفس اليوم الذي حُطّط فيه للعدوان الثلاثي على مصر.. بدأت مذبحة كفر قاسم ثم تلاها العديد من المذابح والمجازر وحملات الاعتقال والإبادة.

وبدأ صوتنا يعلو بالشكوى والصراخ داخل ردهات الأمم المتحدة والتي لم يعد في مقدورها فعل أي شيء تحت حد الفيتو الأمريكي.. وعندما تعبنا من الصراخ والشكوى، هربنا من وجهنا العربي النبيل وسكنا فوق خارطة الحدود الآمنة كذباً.. فعندما عجزنا عن قتل ضمائنا، قتلنا ذاكرتنا حتى نفقد القدرة حتى على الألم.. ولكن البعض حاول أن يتخلص من المسألة كلها وأن يلقي بهذا الحمل الثقيل إلى ملوحة البحر أو حتى إلى رصاص العدو. فأصبحت فلسطين محاصرة بين الطلقة العدو التي تجيء من أمام.. والخنجر الصديق الذي يأتي من الخلف، وصارت مساحة الدم تكبر.. ومساحة الصمت أيضا.

في الثاني من مايو عام ١٩٧٣ حاول الجيش اللبناني تصفية المقاومة مما جعل إسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلي يطلب من لبنان في الخامس والعشرين من يونيو عام ١٩٧٤ طرد جميع المنظمات الفلسطينية من أرضها. ولما وجدت إسرائيل أن الطلقة الفلسطينية مازالت قادرة على عبور حقول الملح وغابات الدم، قامت في السادس من يونيو عام ١٩٨٢ بغزو لبنان تحت اسم عملية السلام للجليل. وكانت الميليشيات المسيحية المسيطرة على شرق بيروت تفتح لهم أبواب المدينة وتفرشها بجثث

الفلسطينيين. في التاسع والعشرين من أغسطس من نفس العام تم الاتفاق على خروج الفلسطينيين من بيروت الغربية ووصلت القوات المتعددة الجنسيات للإشراف على خروجهم.

وبدأت التليفزيونات العربية تنقل هذا الخروج الدامي من موت إلى موت.. وتنفرد الجرائد العربية بصور المقاتلين على ظهور السفن يلوحون بعلامات النصر في وجوهنا.. ولا تستقبلهم الموانئ العربية.. كل الأشياء تحطمت إلا قوقعة لذل العربي.. وكل شيء توارى خلف ساحة الموت والسكينة إلا أسعار النفط العربي.. خرجوا من حصارهم.. ولم نخرج نحن من حصارنا.. حملوا قتلاهم الشهداء.. وحملنا قتلانا.. الضحايا.. وعندما عادوا لم نعد معهم.. وظل أحمد العربي يقاتل ويقاوم.. لقد قالت جولدا مائير ذات يوم «هذا الجيل سيموت أما الجيل القادم فسينسى» ولكن من ينسى دمه الضائع ووجوده المسلوب وغابات الأطفال المصلوبة في مساحة الدم.

وبدأ أطفال المخيمات الذين ارتجفوا لحظة والإسرائيليون يقتلون أهلهم، حرباً بالحجارة والعصى.. لم تتوقف المقاومة.. ولكنها كانت تشتعل في كل لحظة.. كانت سحابات الدم تتجمع لتمطر فوق الأرض جثثاً فلسطينية وعجراً عربياً.. كانت الخيوط تتجمع لتنسج أبشع مذبحة يشهدها القرن العشرون.

في يوم الثلاثاء الموافق الرابع عشر من سبتمبر ١٩٨٢.. في تمام الساعة الثالثة ظهراً، التقى الجنرال أموس يارون قائد القوات الإسرائيلية في بيروت ومعه اثنان من ضباطه مع مسئولى المخابرات في القوات اللبنانية إلياس حبيقة وفادى أفرام، ورتبوا معاً دخول المخيمات الفلسطينية مستنديين إلى مجموعة من الصور الجوية التي قدمتها إسرائيل.. وأكد الجنرال الإسرائيلي أن قواته ستوفر لهم المساعدة الضرورية «لتنظيف المخيمات من المخربين». ثم اتصل الجنرال درورى تليفونياً بوزير الدفاع إيريل شارون وقال له «أصدقائنا سيتقدمون داخل المخيمات.. لقد نسقنا دخولهم» ورد إيريل «تهانينا.. عملية أصدقائنا مصدق عليها»(*)

(*) تقرير حول مذابح صابرا وشاتيلا للصحفى الفرنسى الإسرائيلى آمنون كابليوك.

وتحت حراسة القوات الإسرائيلية، قامت ميلشيات الكتائب بمعاونة قوات سعد حداد بدخول مخيمى صابرا وشاتيلا وإبادة الأحياء حتى صارت الأرض كومة من الجثث تعوم فى بحيرة من الدم.. لم تكن عملية قتل ولكنها كانت مجزرة بكل ما تحمله تلك الكلمة من بشاعة لا يستطيع عقلنا المرهف تصورها.. مجزرة لم تفرق بين رجل وامرأة وطفل رضيع يقول الصحفى الفرنسى الإسرائيلى آمنون كابليوك فى شهادته حول هذه المجزرة: «لم يكن القتلة يكتفون بالقتل، بل فى حالات عديدة كان المعتدون يبترون أعضاء ضحاياهم قبل القضاء عليهم، وكانوا يسحقون رءوس الأطفال والرضع على الجدران.. نساء وصبايا أغتصبين قبل أن يذبحن بالبلطات..».

وفى أول أيام المجزرة الخميس ١٦ سبتمبر.. فى تمام الساعة الحادية عشر ليلاً أرسل قائد القوات الكتائبية التى دخلت شاتيلا التقرير التالى إلى الجنرال الإسرائيلى أموس يارون «قتل حتى الآن ٣٠٠ مدنى ومغرب» وعند نهاية المجزرة.. وصل عدد القتلى خلال الأيام الثلاثة من ١٦ إلى ١٨ سبتمبر إلى ثلاثة آلاف قتيل ما بين رجل وامرأة وطفل.

كانت مجزرة بشعة لم يبكها شعراء العرب هذه المرة.. ولم ترتفع السيوف العربية إلا لتصبح حبلاً ننشر عليها أخبار انتصاراتنا فى الملاهى الليلية وغزواتنا الرجولية فى أوروبا.. كل ما فعلناه أننا استصرخنا المعتصم دون أن ندرك ولو لوهلة قصيرة أن المعتصم قد مات من زمن بعيد.. فتشنا فى دفاترنا المجيدة فلم نعثر إلا على دمنا..

سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو(*)

لم نعثر على ما يجعل السلطان شعبياً

ولم نعثر على ما يجعل السجان ودياً

ولم نعثر على شىء يدل على هويتنا

سوى دمنا الذى يتسلق الجدران

(*) الشاعر الفلسطينى محمود درويش

ولم تمض سنوات قليلة حتى قامت ميليشيات الكتائب بحصار المخيمات الفلسطينية «برج البراجنة وعين الحلوة» ولم يعد أمام المحاصرين غير أكل الكلاب والقطط ثم أكل جثث القتلى، بعد أن صدرت فتوى شرعية بذلك.. والوطن العربي كله يتفرج وكأنه يشاهد إحدى مسرحيات العبث التي لا يفهمها، أو يفهمها ويحاول ألا يبدو فاهماً.. فهذه الحالة أفضل آلاف المرات من الاتهام بالسلبية والعجز.. لقد أهدرنا دمناً.. فمن يأخذ ثأرنا.. ومن يدفع ديتنا؟! ومن يدفن القتيل؟!!

لقد ضيقنا بأنفسنا، فطررنا الآخرين.. وأهنا أنفسنا.. فقتلنا الآخرين.. وحاربنا أنفسنا فقتلنا وقُتِلنا.. ورفعنا راياتنا البيض مصبوغة بدمنا.. ودماء أحبائنا.. ثم تقبلنا العزاء.

بدأ الشعراء والكتاب والفنانون أصطياد طائر فلسطين.. البعض حاول إطلاقه مرة أخرى في فضاء واسع نحو الشمس، ليظل محلّقاً للدرجة التي تسمح بها بلادة المشاعر العربية.. ربما غنى.. وربما صرخ.. وربما أيضاً سقط في شباك الأنظمة، إلا أن أغنيته قد فتحت شبابيك الحلم والفعل، حتى لو كان خطوة واحدة.. وصرخته ضربت الفضاء العربي بالدم الذي لا يجف أبداً.. دم ينبت دماً.. وموت يولد موتاً.. وطعنة تجاور طعنة.. وهذا الطائر قد خلع صليبة وحلق.. غنى أم صرخ؟! لقد جعله بعض الكتاب يغنى غناءً أشبه بالصراخ.. ويصرخ صراخاً أشبه بالطلقة، لأنهم كانوا يعيشون المأساة منذ أول الحلم حتى آخر العمر.. كانوا ينزفون دماً وهم يكتبون.. يحاربون على الورق ويقاتلون بالكلمات.

وبالعوض الآخر لم يطلق طائر فلسطين.. وإنما قيده داخل القوافي والكلمات المسجوعة.. ليغنى له وحده.. وربما قتله ثم تناول لحمه على مائدة العشاء الأخير ثم صنع من ريشه الملون وسادة أو مشنقة.. لأن هذا البعض كان جرحه عاطفياً وعذابه رومانسياً.. صاروا يتغنون بالقضية ليبيعوها في سوق الجوارى بأعلى سعر.. ثم صنعوا لها تمثالاً على بوابة النصر من باب الوجاهة والوفاء.

ونحن هنا سنتوقف عند حدود المسرح.. والمسرحيات العشر التي تناولت القضية الفلسطينية.. هل استطاعت هذه النصوص أن تجعلنا نتحرك، أو على الأقل نرتجف في

بلادتنا؟! وهل امتلكت القدرة والوعى على طرح القضية في مجملها، ليست كقضية وطن سليب وإنما كقضية الحرية في كل مكان وزمان.. قضية القهر واغتصاب الوجود الإنساني، فليست فلسطين بمعزل عن الوطن العربي.. وليس الوطن العربي - بالاحتمية التاريخية - بمعزل عن فلسطين.

بمعنى آخر.. هل حاولت هذه النصوص تقديم رؤية شاملة لقضية الصراع العربي الإسرائيلي مدركة أن إسرائيل هي الدولة الوحيدة التي لم ترسم لنفسها جغرافية ثابتة، لأن المستقبل وأحلام إسرائيل وقدرتنا على الحركة هي التي ستحدد هذه الحدود.. أم أنها توقفت عند حدود تقديم رؤية قاصرة لأغتصاب فلسطين بحيث تصبح أشبه بوسائل الإيضاح المينة على حوائط الفصول المدرسية، والتي نراها كل يوم، لكننا لم نتوقف لحظة واحدة لقراءتها.

وهل حاولت هذه النصوص أن تسبب لنا أكبر قدر ممكن من الإزعاج والألم والدهشة بحيث يحقق المسرح مقولة جروتوفسكى «من أن المسرح بقدرته على الإدراك الممتلئ بالنبض، يصبح مكاناً للتحرير والإثارة، وهو يصبح قادراً على تحدى نفسه ومشاهديه حين ينتهك تلك الأنماط الجامدة المقبولة في الرؤية والإحساس والحكم» أم أنها حولت المسرح إلى مكان لتفريغ الشحنة الانفعالية وقتل الإحساس بالعجز والألم والدهشة بعد أن تقوم بالفعل نيابة عنا.. تجعلنا نرى ونستريح لأنهم قاموا بما عجزنا عنه وطهرونا من عقدة الذنب، لكنهم لم يردونا إلى برائتنا الأولى.

وهل عاشت هذه النصوص القضية بكل علاقاتها الجدلية والديناميكية وحقائقها وأرقامها وتضاريسها ثم عادت لتقدمها لنا حقيقة بالغة القسوة لتحقيق مسرح المواجهة.. المواجهة مع أنفسنا أولاً.. ثم مع الآخرين في نهاية الأمر، ومثلما فعل بيتر بروك في تجربته يو. إس والتي ترجمت تحت عنوان نحن والولايات المتحدة، حيث قام هو وأعضاء فرقة الرويال شكسبير بتأليف وإعداد نص عن قضية فيتنام من خلال قصاصات الصحف وحوادث الاحتجاج مثل القس الذي قام بإشعال النار في نفسه احتجاجاً على حرب فيتنام.

لقد جمعوا كل هذه الحقائق والأرقام وقاموا بطرحها مسرحياً من خلال ردود الفعل الإنساني للممثلين.. وبالتالي وضعوا المشاهد وجهاً لوجه مع القضية.. لقد استفاد بروك في تحقيق مسرح المواجهة بتجارب جروتوفسكى وتسجيلية بيتر فايس ليصدمنا

جميعاً بشكل حقيقى مفزع.. فهل حققت النصوص العشر ذلك، أم أنها توارت وراء أبطال أسطوريين ومخلصين هلالين أو أيوبيين .. وتخفت وراء رموز الماضى وحكايات البطولات الزائفة فوقفت فى المنتصف، بل إذا شئنا الدقة تراجعنا للوراء كثيراً حاملة بذور سقطتها المدوية وجنين فشلها العظيم.

فالقضية واضحة كشمس أغسطس حادة قوية مؤلمة فهل توقفنا تحتها.. أم حاولنا البحث عن الظل لتتوارى فيه.. وعندما نستريح ننسى أن الشمس مازالت فى السماء ومازالت الشوارع تنفث لهباً. هل سرقنا النار المقدسة.. أم مازلنا نحمل صخرة عذابنا ونصعد بها فى رحلة لا تنتهى؟!!

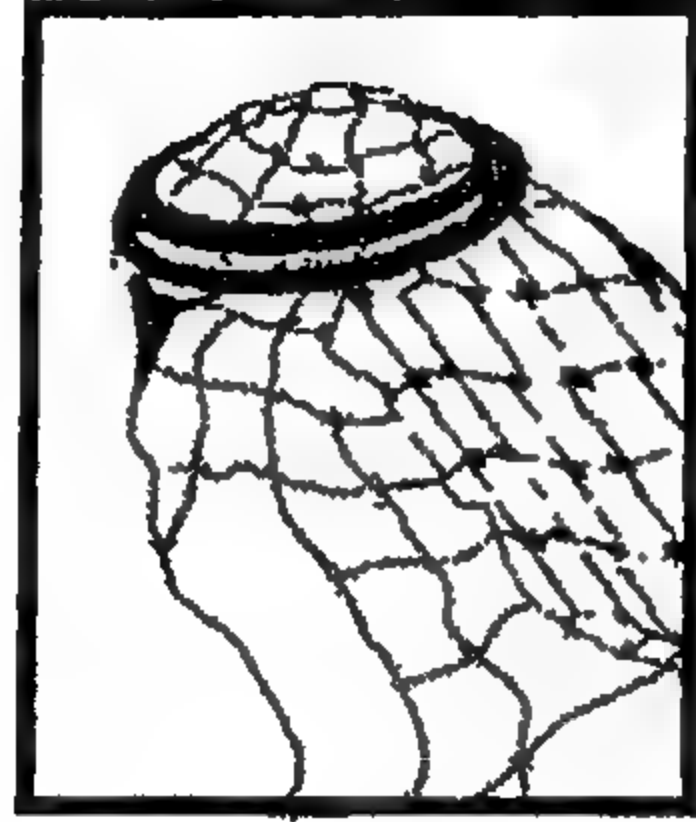
لقد كثرت (الهل) عبر تلك السطور القليلة ولم تبرز «نعم» أو لا واحدة ولقد تعمدت أن تظل «هل» هذه تتردد قوية قاسية لعلنا نحاول أن نصل وعبر السطور القليلة القادمة إلى نعم أو لا.. هى محاولة.. مجرد محاولة لمطابقة هذه النصوص على القضية.. وهى ليست مطابقة تاريخية كاملة تخرج من عباءة الفعل المسرحى وتشكيل المنظور المسرحى الحى... ولكنها مطابقة رؤية ووعى.. خاصة أن قضية فلسطين كانت ولا تزال لحمنا الذى يحترق فى كل لحظة فنستعذب رائحة الشواء.

ونحن هنا لن نقوم بعملية تشريح تستهدف بالأساس بعثرة الاشلاء، وتجريم الكلمات، بقدر مانجعل هذه الكلمات تفتح أسرارها لنا، وتتعرى حروفها.. يقول موريس بلا نشو «النقد أشبه بالثلج الذى يقوم فى نزوله بإحداث أرتجاج جرسى، وأن عليه أن ينمحي، أن يختفى، أن يغيب.. إن الناقد لا يفعل شيئاً، لا شىء سوى أن يتيح لعمق التناج أن يتكلم وعند مساحة الكلام تلك، نكتشف الأغوار السحيقة التى تتوارى دائماً خلف الأتعة».

وقد رتبت فصول هذا الكتاب طبقاً لتواريخ تقديم النصوص المسرحية على خشبة المسرح، خاصة أن هذه التواريخ توازى تقريباً تواريخ الإصدار، فيما عدا مسرحية الذباب الأزرق لنجيب سرور والتى كتبت فى فبراير عام ١٩٧٤، ولم تقدم إلا فى يناير ١٩٨٤، ومسرحية اليهودى التائه ليسرى الجندى التى كتبت أواخر ٦٨ وقدمت ١٩٨٤.

محمد الرفاعى

القاهرة- يناير ١٩٩٠



الحركة الأولى

زهرة من دم..

وأبطال من ورق

« ها هم أولادنا
يضعون الشمس في أكياسهم
يبدعون الزمن الآتى.. يصيدون الرعود..
ويثورن على ميراث عاد.. وثمرود..
ها هم أكبادنا..
يقتلون الزمن العبرى..
يرمون الوصايا العشر للنار..
ويلغون أساطير اليهود.. »

سعاد الصباح

يولد الأطفال الآن فوق فوهة البندقية، والمتاريس المشتعلة.

يكبر الأطفال الآن فوق حد المذبحة، والرصاص المطر.

ويبنى الأطفال الآن أعشاشهم فوق أسلاك البرق، وفوق صناديق البريد .. ويعبرون جرائدنا البليدة .. وأصواتنا المشروخة من كثرة البكاء والصراخ .. يعبرون كروت الإعاشة.

والنهار دائماً يأتى فوق جثة الليالى الطويلة .. والجبال تخلع معاطفها وتخبئهم .. والأشجار تنزع أوراقها وتُدْفئهم .. والحقول الواسعة، تفرد عباءتها وتدفئهم .. والمغنون .. كفوا عن الغناء .. والممثلون أسدلوا الستار، وتواروا.

يكبر الآن الأطفال ميراث الغضب، وتتوالد الآن الحجارة ميراث القهر والصمت المسكون بالألم.

والبلاد بعيدة بعيدة .. أبعد من صوت المغنى .. وأبعد من صرخة المذيع والجريدة .. والأمانى قريبة قريبة .. أقرب من طلقة الرصاص، والمسافة التى يقطعها حجر من يد صغيرة إلى وجه دموى. والأحجار طليقة طليقة .. مثل العصافير والقوارب المقبلة نحو الوطن .. وأناشيد الأطفال فى مساحات البراءة.

كانت النبوءة تشتعل وتتحرق الرماد، كانت خيول الوطن تركض فى السهول والجبال، فتتحرق الأسطورة . كان النهر يبدأ طقسه الفيضانى منذ سنوات، والأرض تفتح صدرها ولا تنام .. كان كل شىء يصعد كالبرق .. منذ ثلاثة وعشرين عاماً بدأت رحلة البرق والمطر .. وبعد ثلاثة وعشرين عاماً، وضعت الأرض حملها .. أطفالاً .. وحجارة

«منذ ثلاثة وعشرين عاماً، عندما انفجرت عبوة ناسفة فى مدينة العفولة فى فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨، تصور البعض أنه عمل عفوى فردى معزول، وإن فى الإمكان القضاء على من قاموا به، تلك كانت شرارة انطلقت فأشعلت سهلاً، وبداية استمرت فألهبت ثورة. وها هى العفولة فى يوم ٢١/١٢/١٩٨٧، أى بعد ثلاث وعشرين عاماً إلا بضعة أيام .. تشهد تحركاً جماهيرياً فلسطينياً حاشداً يهاجم الغزاة الصهاينة، ويقطع الطريق الرئيسى بين العفولة وتل أبيب بالمتاريس ودواليب السيارات المشتعلة» (*).

يخرج الأطفال إلى متاريس النهار، يجمعون الحجارة ويكتبون اسم الوطن. وفى الليل .. قد يعودون بلا أصابع .. وقد لا يعودون .. ولا تبكى النساء، لأنه عبر مساحة الليل والنهار، تولد أطفال جديدة، وتنبت أصابع جديدة مشحونة باللهب والكهرباء .. الموتى ينهضون الآن ويصعدون فوق ناصية الحلم، والمنازل المهتمة تنهض الآن أبجدية جديدة تحترق حصار القواميس العربية. كل شىء ينهض ويصعد فى اللهب ..

(*) يوميات الانتفاضة - الكتاب الأول - د. محبوب عمر وأشرف راضى.

وما يحدث في الأرض العربية المحتلة، يفوق كثيراً خيال الكتاب، حتى في أكثر اللحظات تحليقاً وإبداعاً.. لأن الواقع اليومي أكثر قسوة وبطولة وتحققاً من تلك الكلمات الجوفاء المرصوفة فوق الأوراق مثل الجثث، فنحن لم نعد نعيش في عصر أصدق الشعر أكذبه، ولم نعد نتظر هبوط الوحي ليخرجنا من الصحراء، إن الثورة المشتعلة الآن في الأرض العربية المحتلة، حتى منذ إرهاباتها الأولى المتحركة، كانت تسبق بمراحل كثيرة جداً الكلمات الواقفة بين يمين، والجمل التي تحاول أن تفتعل حركة خيالية وصوراً لا تخرج من عباءة الأرض بقدر ما تنفجر من التخيل والتصور، والذي يظل عاجزاً - في أغلب الأحيان - عن الوقوف على نفس النصل المرفف. وما يثير العجب والدهشة والبكاء معاً، أن البعض يحاول عبور ذلك الواقع الأكثر مصداقية والأكثر بطولة واقعية، إلى محاولة اختلاق صور وحواديت تفتقد بالضرورة علاقتها بما يحدث، ورغم أنها تحاول باستماتة شديدة أن تحقق لنا الهدوء ووقف الألم عن طريق تحقيق الانتصارات الورقية، إلا أنها دائماً بشخصها الخارجة من معطف الزيف وبأحداثها العاجزة عن تحقيق أدنى قدر من التوازن والتفاعل والتلاقى مع الواقع، تظل في المنتصف تماماً لا هي عبرت عن الواقع.. ولا هي اقتربت من تدفق الدم في الأوردة، ولا حتى استطاعت أن تلمس حدود الجلد الخارجي. ومن بين هذه الأعمال تأتي مسرحية سهيل إدريس «زهرة من دم» (*).

زهرة من دم مسرحية من ثلاثة فصول، الفصل الأول عبارة عن أحد عشر مشهداً، والثاني أربعة عشر مشهداً، والفصل الثالث سبعة مشاهد. والمسرحية لا تقوم بطرح القضية الفلسطينية فنياً وعبر مساحات الصراع المحددة بشكل لا يحتمل التأويل أو التفسير الظاهري، بقدر ما تقدم المسرحية حلولاً وتصورات فنية واهية تنفصل عن حدود اللهب والاحتراق للقضية الفلسطينية. ومن ثم.. تصبح المسئلة خاضعة بالضرورة لقدرة المؤلف، والذي يريد تقديم صورة سريعة ملونة لهذا الواقع. هذه النتيجة تحتم بالضرورة أن يكون قطبا الصراع في حركة هامشية تتحدد مساحتها وبشكل أكثر ضيقاً ورداءة.. فنحن هنا أمام نماذج بطولية وساقطة في نفس الوقت، تواجه نماذج ساقطة منحرفة منذ اللحظة الأولى، فكيف يبدأ الصراع.. وأين ينتهي؟!

تصبح المسألة بالتالي مجرد تصور ما هو غير كائن، ورصد وتلمس ما هو غير محسوس، القبض على نقطة الزئبق أو شعاع الشمس، تصبح المسألة رسم شجرة، دون أن يكون الفنان قد رأى أشجاراً في حياته على الإطلاق، الشجرة المرسومة ستبدو في منظرها العام، ليس لها علاقة بالأشجار، حتى دون تحديد نوعيتها، وتبدو في تفاصيلها وجزئياتها مفتقدة لعلاقتها وتشيحها ومواصفاتها بالمنظور العام أولاً، وبالواقع النباتي ثانية، لأن الأمر لا يعدو في النهاية غير تصور العميان. وهذا ما يحدث بالضبط في مسرحية «زهرة من دم» لسهيل إدريس، فالأنماط الفلسطينية المطروحة هنا، هي أنماط لا يمكن أن تؤدي إلى ثورة، ولا يمكن حتى أن

(*) عرضت المسرحية في مصر في مايو ١٩٦٩ على مسرح الحكيم من إخراج كمال ياسين لمدة أسبوع ثم بدأت جولة في بعض البلدان العربية.

تقوم بالفعل الذى يحدث نوعاً من المكاشفة والمواجهة. إنها أكثر سذاجة من أن تدرك حتى تفاصيل المرحلة. وعلى الجانب الآخر، نجد الأنماط الإسرائيلية تحمل بداخلها بذرة أنهارها منذ اللحظة الأولى، أنماط خائفة مرتعشة تمارس البغاء - نفس الصورة التى يحرص عليها دائماً كتابنا الأفاضل - أنماط واهية هشة، تطوح برقعة الصراع إلى قاع البركة الراكدة، تفقده ملامحه وتجعله صراعاً طفولياً ساذجاً. ومن ثم.. فإن الصورة العامة التى نتوقف أمامها فى النهاية، تقدم لنا عالماً من النضال الورقى، ألعاباً طفولية لا تتعدى أبداً محطات الصخب والضجيج، حيث يلعب الأطفال بسيف خشبية ومسدسات ورقية، ثم يسقطون فى فرح عند تحقيق الانتصار الوهمى.. ويبدأ كل شىء.

المشهد الأول من الفصل الأول عبارة عن دخول الشخصيات فقط، فهذه الشخصيات لا تقدم لنا نفسها ولا تتعري أمامنا، ولا نستطيع حتى نلمس ملامحها الخارجية، وإنما يتوقف الأمر عند حدود الدخول إلى خشبة المسرح فقط، شخصية وراء شخصية لتشكل نقطة صغيرة بيضاء فوق مساحة شاسعة من اللون الرمادى، ربما تكبر بعد لحظات - وعبر مساحة المسرحية - لكنها بالتأكيد لن تستطيع اختراق هذا اللون الرمادى، ستظل مجرد بقعة تراها العين، ثم تمر سريعاً إلى مساحات أكثر قدرة على تشكيل منطقة جذب ملتزمة.. منطقة تقف فيها الألوان وتتجاوز بشكل حاسم. فى المشهد الأول، ندخل إلى أحد المنازل العربية فى قرية بيت فوريك القريبة من نابلس، حيث نجد الأم وفادية وزيد فى حالة ترقب وقلق تشى بالانتظار، وكأنهم على موعد قد تأخر، وسرعان ما يفتح الباب ويدخل نزيه ثم يتبعه هاشم والذى ينظر فى عين فادية للحظات، فنذكر أن ثمة علاقة تربطهما معاً، ويتوالى وصول الفدائيين فتحنى، سعيد ثم إلياس.

وإذا كان الفدائيون الخمسة فى هذا المشهد يفتقدون ملامحهم الداخلية والخارجية، فإننا نتوقف قليلاً أمام زياد الصامت دوماً، والأم التى تظل تشير إلى صورة زوجها الراحل، وتحكى عن بطولاتها وبطولات زوجها بمناسبة وبلا مناسبة، ويدور الحديث حول الجوع والطعام وشراهة فتحى ولا شىء غير ذلك، فالشخصيات هنا تخرج من إطارها الإنسانى لتصبح مجرد أنماط باهتة تعجز طوال الوقت فى التواصل معها. أنماط محشوة بالقطن والقش، شخصيات تفتقد علاقتها بالواقع ومن ثم.. تفتقد بالضرورة الحقيقة، لأن العلاقة بين الإنسان وبين المجتمع الذى يلتف حوله، هى التى تضيف عمق الحياة الجديدة، والحقيقة على قضايا الشخصية.. فالشخصيات هنا تتحرك حركة عشوائية درامياً وواقعياً، قضيتها الأساسية، مجرد قناع ترتديه دون وعى لتسقط فى النهاية فى حفرة العجز والحقيقة الغائبة، وتضيع الملامح الأساسية لحظة سقوط القناع.

فى المشهد الثانى يقدم لنا سهيل إدريس الجاسوس أحمد الذى يتحرك ملتئماً وبحذر ثم يخرج من المسرح، ثم نتوقف أمام ثلاثة مشاهد كاملة تطرح تلك الصورة الساذجة البلهاء للمجندة الإسرائيلية، فهى مجرد أنثى تمارس البغاء مع جيش الدفاع الباحث عن الجسد، وهى صورة لا تضيف إلى القضية، ولا تدفع بها خطوة واحدة إلى الأمام، بقدر ما تهمش

الصراع، وتهضم هموم الوطن، وتكسر الشراع الذى يحاول عبور مستنقع البلادة. فعندما نتنصر على البغايا والخائفين، يصبح بالتالى انتصاراً حتمياً بلا معاناة أو ألم، فكلما كان عدوك ضعيفاً كلما كان انتصارك هزياً ولا معنى، وكلما كانت معاناتك مجرد صراخ نسائى يعشق تهويل الأمور، وشكوى دائمة لاترضى بالمقسوم. صرت ظلاً على حائط قديم.

فى المشهد الثالث يرتفع الستار عن مسرح مظلم تماماً، لانرى أى شىء وإنما نسمع فقط الحوار الدائر بين دافيد وراشيل، وهو حوار تفوح منه رائحة الجنس وصراخ الجسد الظامى، بل يصل صراحة إلى تصوير حالة الشبق فيما بين الاثنين، بعد القبلات الملتهبة.

صوت المرأة: قبلنى أيضاً.. أوه دافيد.. قبلنى أيضاً.. من هنا.. ومن هنا.. ومن هنا.

صوت المرأة: ولكن.. لا، حسناً.. دعنا من هذا.. قبلنى فقط ص ١٤

وبعد فترة صمت يقرر الاثنان الخروج إلى الهواء الطلق، حيث يعبران المسرح جيئة وذهاباً فى المشهد الرابع، ويتحدث دافيد عن حلم تحويل تلك الأرض القديمة إلى جنات تمتلئ زرعاً وخصوبة بمجرد أن تمشى عليها القدم الإسرائيلية، وتتحول إلى ينابيع من الذهب، بينما تبدى راشيل خوفها من شىء مبهم علينا أن نكتشف أنه الفدائيين.

راشيل: ألا ترى أنهم.. ص ١٥

فيرد عليها الضابط دافيد بأنهم لن يستمروا طويلاً، فكلمة «إنهم» هنا تعود على المشهد الأول حيث مجموعة الفدائيين، وكأن سهيل إدريس يعمد إلى حالة المبهمة والغامض عن طريق الجمل الناقصة بغية الإثارة أو طرح التساؤلات التى تحاول إكمال هذه الجمل، دون أن يدرك أن عملية تحريك النهر لايمكن أن تتم إطلاقاً بسكب كوب من الماء، وأن تحريك الأفعال الساكنة لن يتم عن طريق وضع علامات التشكيل فى المطلق.. خاصة وأن ما يحدث على مستوى الواقع أكثر إثارة مما يتخيل.. وفى المشهد الخامس نعود مرة أخرى إلى الظلام والأصوات الصاعدة فوق الجسد الأنثى، حيث يقرر دافيد وراشيل مرة أخرى العودة إلى الظلام بعيداً عن هذه الشمس التى خلعت رداءها الأليف، وفى الظلام تعود الأصوات للاصطدام والالتصاق والعناق، تتحول إلى شفاه تبحث عن شفاه أخرى، فجأة يدخل الخواجه أحمد - كما يسميه دافيد - وهو الجاسوس الذى رأيناه فى المشهد الثانى، ليعلن أن لديه خبراً هاماً جداً.

إن هذه المشاهد الثلاثة هى المقابل للمشهد الأول، ولكن عملية التقابل هنا لاتشى بحتمية الصراع، ولا باصطدام الريح العاتية بجذع الشجرة المغروس فى الأرض بقوة، لكنها تشكل مساحة زئبقية ما بين العالمين، فالتضاد هنا ليس بين السالب والموجب، ولكنه بين السالب المتحرك نحو الموجب، والموجب المتحرك نحو السالب، سالبين أو موجبين. وبالتالى لاتنطلق الشرارة وسط هذا الظلام الذى يسود. يتحرك ما بين المنطقتين ذلك الجاسوس، فتختفى بشكل حاسم الحدود فيما بينهما، وتزداد مساحة الأرض الرخوة، ولانصل أبداً إلى

اليابسة، لأننا سوف نستغرق مساحة زمانية - درامياً وواقعياً - سعيًا وراء هذه الحدود الضائعة وانتظاراً للشرارة التي لن تحدث. حتى العملية الإبداعية، تتوقف كثيراً عند حدود القطع السينمائي على المشاهد الناقصة، لتكملها المشاهد التالية، في محاولة عاجزة لسحب القارئ إلى مناطق الترقب واللهاث وراء المشاهد، لكنه حتماً، سيكتشف في النهاية أنه أضاع وقته داخل تلك المتاهات والتي تدفع به ثانية إلى نفس نقطة الدخول، وإلى نفس اللحظة الشعورية الأولى. ومن هنا يفقد القدرة على إدخالنا إلى نفس الحالة الانفعالية التي حاول عبثاً تحقيقها من خلال مجموعة المشاهد.

ونعود في المشهد السادس إلى الفدائيين الخمسة وهم يتناولون الطعام بنهم واضح في محاولة لتشكيل منطقة من الفكاهة الساذجة، فليس محاولة الإضحك هنا مجرد عملية نفسية لطراد الخوف وتشكيل منطقة آمنة عن طريق الخداع النفسى، ولكنه ضحك مفتعل بلا معنى، وتعود الأم إلى حكاياتها القديمة والتي لا تترك مناسبة دون أن تذكرنا ببطولتها، فهي الآن قد تعبت من الطبخ بعد أن طبخت كثيراً للرجال أيام زوجها، والذي أورثها بدوره حكمته البليغة «لكى يعرف الرجال أن يجاربوا، يجب أن يأكلوا طعاماً طيباً..» ص ١٩. هذه الحكمة «المعدية» والتي تطيح في تركيبها بجماليات اللغة العربية وتراكيبها اللغوية، وبعد أن يحتل الحديث عن الأكل مساحة كبيرة، تبدأ الشخصيات في طرح نفسها وعالمها والذي سنكتشف عما قليل، أى الأنماط هى التي تصنع الثورة، وأى ثورة تلك التي تخرج من عباءة هذه الأنماط المفتوحة على الجهات الأربع؟!!

أول نموذج يصد منا - ولا أقول نلتقى به - هو فتحى اللص!! لقد كان يعمل في مصنع للحلوى براتب ضئيل، وعندما طالب بزيادته طرده صاحب المصنع وعندما لم يجد عملاً قام بالسرقة والنشل. أصبح لصاً يحاول أن يبرر موقفه بالجوع «أؤكد لكم أنني لم أسرق ولم أنشل يوماً إلا بداعي الجوع» ص ٢١، وإذا أدركنا أن فتحى أكل لا يشبع أبداً، أدركنا على الفور كيفية تحول هذا اللص هذا التحول الذي لا يبرره أى منطق غير منطق المؤلف، فلماذا كان هذا دافعاً لمثل هذا التحول، لأصبح معظم البشر خاصة في دول العالم الثالث لصوصاً نشالين، ومثلما أصبح فتحى لصاً بسبب الجوع، عاد مرة أخرى لينضم إلى الثورة لأنه قد رأى - بعد عدوان ٥ حزيران - صورة أم وطفلها قد ماتا من الجوع، فأدرك هذا اللص أن عدوان إسرائيل على الأرض العربية، كان أكبر عملية نشل في التاريخ، فقرر أن يتخلى عن النشل والسرقة. هذا هو أول نماذج الثورة التي يقدمها لنا سهيل إدريس اللص الراحل فوق خيول الشعارات البراقة، والذي يحول لصوصيته بجملة واحدة إلى قضية اجتماعية، ويحول توبته إلى وعى سياسى، وشعار براق.. فالتوبة من أجل القضية، مع أن القضية لا تحتاج إلى اللصوص والنشالين، خاصة إذا كان المنطق يتعدى حدود القهر الاجتماعى والتحول الجذرى.. ففتحى قد جاع ذات يوم فسرقة، وحين شبع لم يعد إلى حالته الأولى، بل اكتشف شأنه شأن اللصوص أن السرقة لذيذة جداً. وهنا يضحك الجميع ببلاهة وكأننا أمام نكتة وليست كارثة.

وبعد أن تنتهز الأم هذه الفرصة لتحكى لنا عن ذكرياتها أيام دير ياسين. وبعد أن يمتدحوا فتحى لأنه قام بوضع العبوة الناسفة عند باب مولد الكهرياء، وقام بنقل أحد الجرحى، وكأن العمل الفدائى مجرد نزهة ليلة، الاستثناء فيها هو العمليات الفدائية. نصطدم بالنموذج الثانى سعيد الذى كان يمتلك روضة للأطفال فى لبنان، تركها لأخيه الأكبر بعد أن أدرك الاحتقار الذى سيصيبه لو ظل هناك وترك العمل الفدائى، وتعدده الأم بالدعاء ليعيده الله إلى أطفاله سالماً، فقد عودها الله على استجابة دعائها!!

النموذج الثالث هو نزيه الذى سافر للخارج لدراسة الهندسة، فحاصرت العيون الأجنبية بالحذر والريبة، فعمقت إحساسه بالضيق واللا انتماء، وكان عليه أن يبنى لنفسه عالماً - ولو خيالياً - يمنحه الشعور بالانتماء، ومن ناحية أخرى أن يزرع فى العيون الأجنبية الممتلئة بالشك، الثقة بعدالة قضيته، ولكن الهزيمة العسكرية التى لحقت بنا فى يونيو، جعلت الحذر الأوروبى ينقلب إلى احتقار وسخرية تحاصر العرب وتدفعهم للتوارى خلف الجدران والأبواب المغلقة، وأصبح نزيه أمام خيارين لا ثالث لهما.

نزيه : كنت بين أن أبقى فى البلد الأجنبى، أتسكع فى الشوارع وأبتلع الإهانة ، وأميت إحساسى بالخمر والنساء والغيوبة، وبين أن أعود لأحاول ، قبل أن أحمل الناس على الثقة بى، أن أسترده ثقتى بنفسى، وبجلى، وبشعبى.. ص ٢٧

إنه النموذج الوحيد السوى وسط هذه النماذج المريضة والتى تجعل من الثورة مطية تعبر بها الشعور بالذنب وسوءات الماضى. فنزيه مثل جليل كامل قد شعر بالضيق، أدرك أنه قد أسقط من فوق الشجرة فجأة فانغرس فى الأرض دون أن يدرك الملامح التى تحاصره، فاكشف أن خلاصه وخلاص هذا الجيل هو الفعل والثورة. نموذج تم طرحه بداية بشكل أقرب إلى الواقع، ثم طوح به الفعل المسرحى فيما بعد إلى مناطق خربة يسكنها الوهم، وخلخلت الرؤية المطروحة ملامحه وبعثرتها فوق الماء.

النموذج الرابع هشام طالب الطب المرفه الناعم والذى يحب فادية، ودائماً مايعيره أصدقاؤه بذلك، ودائماً مايدافع عن نفسه ويفاخرهم بأن طالب الطب المرفه «خرج يعمد حياته بفظائع لم تعرفوها أنتم» ص ٢٩. والنموذج الخامس - وهو نموذج يتكرر كثيراً فى الأعمال التى تحاول اصطياذ طائر القضية من بين الخيالات والغيوم - هو إلياس والذى رأى أباه منذ عشرين عاماً وهو يتلقى صفقة ذلك اليهودى الذى اقتحم بيارتهم، وطردهم منها، وهو يرى الآن وجه ذلك اليهودى فى كل ملامح الجنود، وعندما يطلق عليهم النار، يحس أن يد أبيه تربت على كتفه. ونحن هنا لانريد أن نخلص هذا النموذج من إنسانيته، ولكن القضية تتوارى دائماً خلف الصفعة التى نزلت على وجه أبيه، ولايتوازى وجه الوطن مع وجه الأب.

هذه هى النماذج التى عليها أن تصنع الثورة وتحرك بحيرة الوعى الراكدة، أو على الأقل تصبح كاسحة ألغام للقادمين عبر الحقول والمخيمات، ولكن هذه النماذج لاتستطيع مواجهة

قسوة الواقع، وبالتالي لا تخرج من دائرة هشة واهية في محاولة - خارج نطاق الزمان والمكان - لتأكيد أن القضية قد صنعت منهم رجالاً، وفي ذات الوقت ضحوا بكل شيء من أجل القضية، دون أن يدرك أن هذا الاختيار قد أوقعه في مأزق الافتعال والسذاجة وتهميش القضية وتصفيتهما فنياً، وتخليصها من الدم والأوردة، والحركة التي تتجاوز حدود الممكن. هذه النماذج لا تستطيع، ولا يمكن لها - بأطرافها الرخوة وعظامها اللينة - أن تصنع ثورة.. إلا إذا كانت الثورة تعنى إحراق كومة من القش، أو الصراخ في العراء وضرب الحائط. إنها نماذج لا تصنع إلا حالة من التمرد الفردي الصياني، والذي لا يتعدى بدوره حدود اللعب والاختباء في الشوارع الخلفية، ولا تستطيع حتى أن تكتسب ملامح التمرد الجماعي - في أكثر اللحظات تفاقماً - والذي يؤدي بدوره إلى الحركة المنظمة. إنها تتوقف فقط - دون محاولة الخروج لافتقاد إمكانية ذلك - أمام عوالمها الهشة المفتقدة لجذورها الواقعية، وملاحمها الفنية، لأنها في انعزالها عن تفاصيل المرحلة، أشبه بالبالون الذي يصغر أمام أعيننا، كلما ارتفع إلى أعلى.

وبعد تقديم هذه النماذج التي ستظل في قبرها الورقي، يعلن نزيه قلقه بشأن أخيه زياد، وتؤكد فادية أنه يظل صامتاً لا يخاطب أحداً طوال فترة غيابهم، وهذا الحوار يقدم لنا هوامش الشخصية بدلاً من أن تطرح لنا نفسها، وفي نفس الوقت يهيء هذه الشخصية - عند المتلقي - للفعل القادم، فهذا الحوار يوحي بأن هذا الصامت، لا بد أن يكون له دوراً غير متوقع، يقتحم به الأحداث متجاوزاً فعل الآخرين، فسهيل إدريس أراد - من خلال هذه الجمل السريعة - أن يقدم لنا شخصية مفاجئة تتجاوز أعوامها الخمسة عشر، لتعبر فوق صمت الفدائيين الخمسة وفوق تردددهم ويلاهم أيضاً، ومن هنا فإن هذه الشخصية الحاملة قناعاً غير وجهها الحقيقي، المرتدية ثوباً واسعاً، تصبح هي الأخرى مثيرة للرثاء والسخرية في حركتها نحو الفعل المسرحي والذي سوف يتناسب بالضرورة - وخارج فنية وجدلية العمل - مع إمكانياته.. وفي نفس الوقت يكشف لنا بوضوح ملامح الخمسة الخائبة. وقبل أن يكتمل الحوار حول زياد.. تسمع فجأة أصوات مجنزرات وآليات عسكرية، ثم ينطق صوت من خلال مكبر الصوت ينذرهم بتسليم المخرب الموجود في المنزل وإلا نسفوه خلال دقائق.

الصوت : سأعد إلى عشرة. فإذا لم يستسلم المخرب، نسفنا المنزل على الفور.

سأبدأ العد: واحد ص ٢٤.

وبين العد التهديدى .. وبين تردد الفدائيين الخمسة ما بين المقاومة، وبين استسلام أحدهم إنقاذاً للآخرين، تلتفت فادية ناحية الباب الذي دخل منه زياد، وكأنها تستدعيه لإنقاذ الموقف وتجعلنا في ذات الوقت، نتظر أن يخرج زياد، لأن انفراج الأزمة وحل العقدة مرتين بذلك الخروج والذي لا يجب أن يطول أكثر من ذلك وإلا نسفوا البيت، فالبطل - كما في الأفلام القديمة - يجب أن يصل في آخر لحظة لتحقيق أكبر قدر من الإثارة والتشويق، ومن ثم الارتياح العميق عقب الخلاص الذي سيحققه ذلك البطل بالتأكيد، والذي لا يمكن أن يموت أيضاً مهما كانت الظروف. وبالفعل.. يندفع زياد حاملاً بندقيته ليستسلم نيابة عنهم،

بينما يتبادل الجميع النظرات في ذهول، وكأنهم مجموعة من اللصوص قد داهمهم البوليس فجأة، فاحتاروا أين يخفون المسروقات، وكيف يهربون؟!

إن هذا الحدث سوف يقودنا إلى مجموعة من الاكتشافات المذهلة في المشاهد التالية، حيث تصبح المسألة مثل بناء بيت فوق النهر!! أو الإبحار فوق مركب ورقى.. لأن التركيب الدرامى مفتعل، وليد اللحظة الشعورية الآنية، وليس نتاج الواقع والتاريخ والألم، وهذه الاكتشافات سوف تدفعنا في النهاية - ليس إلى حدود الرؤية - ولكن إلى قاع النهر حيث السفن الغارقة والاختناق والندم. فعندما نبدأ في جذب طرف الخيط، سندرك سريعاً أنه عبارة عن مجموعة منفصلة من الخيوط قد لفت فوق بعضها على عجل، وها هي تسقط الآن واحدة وراء الأخرى.

في المشهد السابع تجلس الأم وفادية تحاول إقناعها بأن ما حدث كان أفضل حل، وأن زياد أنقذهم جميعاً.. فجأة يقتحم الإسرائيليون البيت وزياد موثق اليدين بينما يصوب أحد الجنود بندقيته إلى ظهره. وفي المشهد الثامن يبدأ الجنود في تفتيش البيت، وهي عملية غاية في الرقة والحنان والفكاهة والبله أيضاً. فزياد يتسم لراشيل وهي تبسم له أيضاً، والضابط الإسرائيلي يمزح مع فادية ويغازل راشيل، بينما يفتش الجنود حجرات المنزل ماعدا الغرفة التي يختبئ بها الفدائيون الخمسة، فعندما هموا بدخولها، يتذكر الضابط - بعد أن نظر في ساعته على طريقة الأفلام الرديئة - أنهم قد تأخروا وأمامهم خمس منازل أخرى لابد أن يفتشوها، وطالما تم القبض على المخرب فلا داعى للتأخير أكثر من ذلك!! هذا هو جيش الدفاع الإسرائيلي، أو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، والتي تقتحم البيوت وتدمرها وتشرد أهلها.. لا تفرق بين الأطفال والنسوة والعجائز، المؤسسة التي تبدو في هذا المشهد المأساة، باللغة الحنان والرقة، تسبهم الأم وهم يضحكون، وتهددهم فلا يلتفتون إليها، لأنهم مشغولون بلاشئ، ولا يفتشون البيت لأنهم تأخروا؟! فيا لروعة هذا التصور الفنى للواقع الدامى الذى يحدث يومياً في الأرض العربية المحتلة، وبالهذه الذاكرة اللعينة الواقفة فوق بحيرة الرمال.

في المشهد التاسع، وبعد انصراف الجنود الإسرائيليين، يخرج الفدائيون الخمسة، وكعادة المثقفين في التنظير للعالم الخارجى وهم يحتسون القهوة أمنين، يبدأون في مناقشة مغزى ما فعله زياد، هل ضحى بنفسه حقاً لأن حريتهم أعز عليه من روحه؟! أم فعل ذلك ليمنحهم الفرصة للتحرك بعد التقاط الأنفاس ومن ثم، إنقاذه. إن الزمن قد توقف تماماً عند القبض على زياد، أو بمعنى أكثر دقة، تقديمه كضحية من أجل إنقاذ خمسة من المتمردين الضائعين، فها هي فادية تخبرهم أنها كانت على وشك الدخول، وإقناع زياد - الذى لم يبلغ الخامسة عشر - بتسليم نفسه من أجلهم، وكأنه يذهب إلى السوق نيابة عنهم، وها هي الأم تصرخ فيهم، إن ما فعله أعظم مما فعلوه جميعاً.. عظيم ككل ما فعله أبوه - العالم البطولى الوهمى الضيق الذى تصر عليه وتدمنه - ويعترف نزيه بأنه ارتكب خطأ، حيث كان ينبغى أن يبقى بعضهم بالخارج للمراقبة!! وليس هذا هو الخطأ الوحيد الفادح الذى ارتكبه، بل ربما يكون أقلها

جميعاً، فالأخطاء التى ستكشف بعد ذلك واحدة وراء الأخرى، تؤكد أنهم نتاج حركة انفعالية عفوية لا يمكن أن تؤدى إلا إلى منطقة حماسية تلتهب كلما اقتربت منا، ونحمد كلما بعدت عنا. لأن النار مازالت بعيدة.. فهم لا يشعرون بالألم.

إنهم يتذكرون الآن وفي المشهد التاسع، أى بعد ثمانية مشاهد كاملة، أن إلياس قد حضر متأخراً، فيسألونه عن ذلك، فيقدم لنا معلومة كان المفترض أن نعرفها في اللوحة الأولى، ولكن سهيل إدريس قرر تأجيلها حتى لا تنطفىء دوائر الإثارة والدهشة، وحتى يفقد الفدائيون حذرهم، وبالتالي يتم تقديم زياد كقربان لهذا اللهو، محرراً الأحداث بعد ذلك إلى تلك النقطة البليدة التى تحاول أن تدفنا في الثلج. إن إلياس يخبرهم أنه قد رأى جاسوساً يتعقبه فطارده، عندئذ - في المشهد التاسع - يدركون أنه هو الذى وشى بهم وقبل أن يدخلوا ثانية في فلسفة العذاب والألم، وقبل أن يمارسوا سفسطة الجدل العقيم، نحاول فادية تبرير أخطائهم بشكل أكثر جنوحاً، وحتى لا تتعذب ضمائرهم المرهفة، وحتى يوارى ثوب القدر عريهم وعجزهم وجهلهم.

فادية : هشام، لا تحملوا ضمائرهم أكثر مما تحتمل، ألسنا جميعاً معرضين للأخطاء؟ لكن بعضها قد يجنبنا الكوارث..
ص ٤٤

هكذا، وبمنتهى البساطة، تصبح أخطاء الفدائيين مفيدة، تجنبهم الكوارث؟! هكذا أيضاً يصبح كل شيء مجرد لعبة يتوارى فيها الحد الفاصل بين الصواب والخطأ، بين الحياة والموت، بين الوعي واللاوعي. مجرد لعبة علينا أن ننهينا لصالحنا مهما كان الأمر. ونحن هنا بالطبع لسنا ضد الطبيعة البشرية، لسنا ضد أن يخطئ الآخرون، فلا يوجد إنسان معصوم من الخطأ، ولا يمكن أن نطلب شخصيات بطولية هرقلية بشكل مطلق، لكننا بالتأكيد ضد هذه الأخطاء الفادحة التى لا يمكن أن يقع فيها طفل صغير، ضد محاولة تبريرها بهذا الشكل الغيبى الساذج، وحتى تهبط المياه عبر المنحدر إلى البئر التى حفرها سهيل إدريس.

في اللوحة العاشرة ينفرد هشام بفادية، بعد أن طلب نزيه من فتحى وإلياس وسعيد الخروج لاستكشاف الطريق، وبعد أن يطلب من أمه الدخول معه إلى إحدى الحجرات لأنه يريد الحديث معها، وهى حيلة ساذجة تتيح لفادية وهشام الانفراد لدقائق. ومنذ اللحظة الأولى تتكشف الفاجعة، ونكتشف كيف وضع سهيل إدريس فرضيات خاطئة أودت بنا في النهاية إلى نتيجة أكثر خطأ وفداحة، كيف حاول دفع العربى داخل الكهوف المظلمة بحثاً عن الإثارة والرعب والبطولة الزائفة، فاصطدمت بأول نتوء، وانتهى كل شيء مثلما بدأ.. داخل الظلمة. لقد حضر الجميع إلى بيت نزيه بعد العملية الفدائية، وهم يدركون حجم المخاطرة، ويدركون أنهم يدخلون المنطقة المفخخة، لا شيء، إلا لمجرد أن يتيحوا لهشام رؤية فادية!! الوحيد الذى اعترض هو ذلك اللص السابق فتحى ولكن نزيه أراد أن يجامل «هشام»!! وحتى تستمر تلك اللعبة الساذجة، وحتى يحقق سهيل إدريس ما أراد، فإنهم يبقون في المنزل - رغم المخاطرة - أطول فترة ممكنة يأكلون ويضحكون، وكأنهم بانتظار أن يأتى الإسرائيليون

وأن يخرج زياد إليهم، فنصل إلى النقطة التي تتأزم فيها الأمور، ومن ثم.. نلهث وراء الطريق الذي يقود إلى انفراجها، إن افتعال المواقف والأزمات التي تبرر توالى الكوارث بعد ذلك وتبرر العمل الفدائي، هي محاولة - بالأساس - لهدم البنية الدرامية للعمل الفني، وقطع الحبل السري ما بينه وبين الواقع، وجعل هذا الواقع مادة سابقة التجهيز والتحريف لخدمة العمل الأدبي وليس العكس.

ويتهز هشام فرصة القبض على زياد، ليطلب من فادية إتمام عملية الزواج لأنهم يحتاجون في هذه المرحلة إلى رجل معهم في البيت، أما النضال فسوق يرتبه بشكل آخر، ولاندرى ما هو الشكل الآخر هذا الذي يتحدث عنه، إنه استعاض عن المقاومة وحماية الوطن والدفاع عنه، بالجلوس في البيت لحماية فادية وأمها والدفاع عنهما.

هشام: أقسم معكم، بدلاً من أن نستقل بيت خاص، كما كنا عازمين.
لكن لن أنقطع طبعاً عن العمل مع الرفاق. ولو بشكل آخر...

ص ٤٧

تُرى هل ينتظر في البيت ليضمد جراحهم، أم يحمل إليهم الماء والطعام؟ أم سيكتفى بدور القيادة والتخطيط للعمليات الفدائية. إن الشخصيات هنا، تطرح فكراً أكثر سذاجة وبلاهة، وبحيث تصبح أنماطاً عرجاء عوراء، لا تستطيع أن تجري متراً واحداً في الاتجاه الصحيح، ببغاوات تكتفى بإستعادة مخزون الجمل المنفصلة المتضاربة، وتظل ترددها إلى أن يدركها التعب. هذا ما يظل واضحاً طوال المسرحية.

وبعد استرجاع علاقة هشام وفادية من خلال عدة لقطاع سريعة، يعودان مرة أخرى إلى الحديث عن الزواج والذي أصبح احتياجاً وضرورة في هذه المرحلة، ونكتشف أن فادية هي التي طلبت من هشام الانقطاع عن الدراسة والانضمام إلى نزيه ورفاقه، وكأن الثورة لا تحتاج إلى أطباء؟ وتذكر فادية المأساة المقبلة عندما تصبح هي وأمها وحيدتين دون رجل.. تظل الأم صامته، وتظل هي تبحث عن ملامح الوجه المفقود، وهذا الشعور بالوحدة - وليس إدراك المرحلة - هو الذي يدفعها لمحاولة البحث عن خلاص.. هشام يرى أنه لن يأتي إلا بالزواج، بينما هي تريد خلاصها وفعلها هي. أن تخرج من حالة المشاركة السلبية، إلى حالة الفعل.. وهو هنا فعل مطلق لا يتجاوز حدود إفراغ جعبة الهموم، دون معرفة ما هو بالضبط هذا الفعل.

فادية: أريد ليدى هاتين أن تعملوا. لجسمي أن يجرح، أن تنفجر منه
الدماء، أن يلتصق بالأرض فيتغذى بها ويغذيها.. ص ٥٤.

هذا هو الفعل الذي تشتهي.. الانتحار والسقوط فوق الأرض لتشعر بدفئها، وهو ما يحدث بالفعل في اللوحات المقبلة، لأن الشخص هنا وكما قلت، لا تدرك ما تقوله ولا تعي ما تفعله.. إنها أحست بالاختناق داخل الغرف المظلمة، فبدأت في التخبط والارتطام بالحائط.. فسقط الجميع في النهاية. ففادية المتعلمة الخارجة من بيت عريق في المقاومة - صورة

الأب التي تخاطبها الأم كل لحظة - تتساءل عن دورها ، وتبحث عن مشاركة في العمل الفدائي في الوقت الذي تخرج فيها النسوة في الأرض المحتلة كل يوم لتفتح نوافذ النهار، وتتحرك عبر الشوارع المغلقة إلى مساحات الحلم الجميل.. النساء اللاتي لا يعرفن القراءة والكتابة، يعرفن بشكل عظيم رائع أبجدية المقاومة، وحروف الفعل النبيل، لكن فادية تتساءل، حتى هذا التساؤل لا يطل برأسه إلا بعد القبض على أخيها زياد، رد فعل طبيعي لإحساسها بالخسارة الشخصية والمأساة التي لا تتعدى جدران هذا البيت.

هذه الشخصية تصعد فجأة إلى منطقة الرمز.. فيما يشبه الصدمة وهذا ماسوف نتعوده طوال المسرحية - تصبح هذه الشخصية الباهتة الحاملة شعارات لا تدرك معناها، العاجزة عن إدراك ملامح الفعل، الساقطة بمحض اختيارها في النهاية، هي رمز الوطن وباللكارثة. فادية زهرة الدم الحمراء.

هشام : وأنداك لمحت على جانب ساقية اعترضت سبيلنا ، زهرة غريبة لم أشهد مثلها من قبل، كانت زهرة حمراء قانية اللون ذات أوراق دقيقة، تنشق بين كثير من الزهور المختلفة التي نشاهدها من كل مكان، كانت تبدو متحدية ، غريبة.. حمراء بلون الدم. زهرة من دم. ولا أدري لماذا ذكرتك على الفور. وتساءلت في رعشة: أى وجه للشبه بين زهرة الدم هذه وبين فادية؟ ص ٥٥.

الوطن المستباح.. والأرض التي تسلم جسدها للإسرائيليين ، هذه هي فلسطين كما أراد سهيل إدريس أن يطرحها من خلال فادية الرمز، فأى وطن هذا، وأية قضية تلك التي يموتون كل يوم من أجلها؟!

في المشهد الحادى عشر.. يودع الجميع الأم وفادية ويخرجون، والأم تدعى لهم وتطلب منهم أن يتركوا أمر زياد لها، وينتهى الفصل الأول. والذي يظل واقفاً عبر البلاهة والتردد والأنماط التي تسحبنا إلى عوالم مليئة بالأشباح والظلام، فبدلاً من أن يكون «مرشداً مضيئاً للذكاء، عليه أن يصبغ فيضاً من النور على ذهن الإنسان الرهيب المفعم بالظلال والعفاريث، والمتسم بالضيق الشديد(*)» فإنه يدفعنا إلى مناطق أكثر ظلمة، ويجاصرنا بالعفاريث، والجنيات، يصبح مرشداً أعمى يقودنا إلى الرمال المتحركة والمياه الآسنة والمناطق الخربة والتي سوف تزداد مساحتها عبر المشاهد الباقية، لنكتشف أننا وحدنا في العراء.. وأن العالم الموبوء قد أصبح وشماً نارياً على أجسادنا، والعجز مقصلتنا التي نصعد إليها بكامل إرادتنا وبهدوء شديد دون أن يدفعنا الآخرون. لانمتلك حتى القدرة على الحلم، لأن ذاكرتنا قد أجهضت، واحتلت الكوابيس المساحة بأكملها. فبدلاً من أن يضع الحدث المسرحى علامات إرشادية على الطريق، قام بتخريبه وتدميره، بل وبث الألغام أيضاً على جوانبه، فليس هناك مفر من التراجع، أو على الأقل التوقف.

(*) مسرح الشعب - رومان رولان.

نصل إلى الفصل الثاني حيث نخطو خطوة جديدة نحو منطقة اللاوعى والتخبط ونسف كل محاور الحركة، حرق كل الصور الحقيقية وتقديم صور زائفة مهزوزة، المقعرة والمحدبة والمسطحة، فنرى أنفسنا والخلفية المصاحبة لرحلتنا مرة متداخلة ومرة منبعجة، فالصور هنا هى نتاج عملية مونتاج غير مقنعة لمجموعة من الصور البالية فى الذاكرة العاجزة عن إدراك كنه هذا العالم.

فى المشهد الأول نجد الضابط الإسرائيلى وقد انهار تماماً أمام مجموعة من التقارير التى تتحدث عن عمليات الفدائيين، أصبح لا يدري مايفعله غير الصراخ فى الجندى، والتساؤل عن كيفية مواجهة هذه الأوضاع كلها. وعندما يتذكر «زياد» يسأل الجندى عنه فيخبره أن التحقيقات قد أثبتت أنه أبى أسرة مشهورة بالمقاومة أباً عن جد!! وأنه مازال مُصرّاً على الصمت، وأنهم أيضاً لم يعذبوه لأنه صغير السن! فيالحنان جيش الدفاع الإسرائيلى وإنسانيته!! وبالقوة جنود الاحتلال ووداعتهم! ويطلب الضابط إحضاره، أيضاً استدعاء راشيل لعلها تستطيع أن تفك عقدة لسانه وتجعله يتكلم.

فى المشهد الثانى الضابط وزياد.. والضابط الذى يريد أن يجبر «زياد» على الكلام منهار منذ اللحظة الأولى، يتقبل إهانات زياد القوى الوائق من نفسه بسعادة بالغة، كما كان يتلقى إهانات الأم من قبل بنفس درجة السعادة والتبلىد. هكذا أراد سهيل إدريس، ببساطة شديدة، أن يمنحنا خرقة الصوفية ويلبسنا رداء السوبرمان. فنحن فى مواجهة هذا العالم المرتعد الهش، لابد أن يملكنا الإحساس بالقوة والتفوق والدياجوجية، فنضحك.. ونسخر من هذه الرعشة المحمومة، وهذه البلادة الحجرية، حتى نقع فوق الأرض الرخوة وندخل مناطق التصحر العقلى والجفاف الفكرى. بل إن الموقف ينقلب - بهلوانيا - ليصبح زياد فى موقف الصدارة فى منتصف الحلبة، متجاوزاً حتى حدود الندية، ويصبح الضابط الإسرائيلى هو الواقف - على رأسه - وراء القيود والسلاسل. ولنتأمل هذا الحوار لنذكر بالضبط الصورة التى يرسمها سهيل إدريس للمواجهة بين العالمين.. من يمسك سيفاً؟! ومن يبحث عن ظل يتوارى خلفه؟!!

الضابط : وهل تجيب عادة على كل سؤال يطرح عليك؟

زياد : إذا راق لى السؤال.

الضابط : هل يروق لك أن أسألك عن رفاقك؟

زياد : (بهدوء) ليس لى رفاق.

الضابط : (بلهجة تصطنع الهدوء) مصيبتكم أنتم العرب، أنكم لا تكذبون على الناس فقط، بل تكذبون على أنفسكم! (ينفجر زياد ضاحكاً) ما الذى يضحك؟

زياد: (يعود إلى الضحك) نتحدثون عن الكذب، كما لو أن هناك من يستطيع أن ينافسكم فيه! ٦٧

هذا هو الإخساس بالتفوق الوهمي، هو الذي يدفع بالشخص أيضاً إلى الفعل الوهمي، ومن ثم، لا يحتاج الكيان الصهيوني - الذي يشعر بالدونية - إلا إلى صفة أو بصقة واحدة، حتى يتكبر فوق أوصاف انتصارنا اللامعة المغسولة بالبلاهة، فإدريس يدثرنا بالكلمات ويجعلنا نحارب بالكلمات، دون أن يدرك أنه يخفنا بتلك الحروف الملعونة وصيغ التفضيل، «والنحن» الغبية. فالكلمات الخشبية المزخرفة لاتصنع انتصاراً، وطواير الحروف في زينا العسكري، لاتفتح المدن المغلقة، وإنما تسحبنا من منفى إلى منفى، ومن وهم إلى وهم، ومن موت ننتظره، إلى موت يدركنا سريعاً. فالشخصيات التي يدفعها إلينا سهيل إدريس على أنها من بيت عريق في المقاومة والبطولة، تقف أمامنا متلعة بأردية البلاهة والعجز والسقوط، فها هي الأم التي ظلت تحدثنا عن بطولات الزمن القديم، ونظرياتها النضالية وصلابة الرجال أيام زمان، تقدم على فعل لا يمكن لطفل صغير أن يمارسه، أو حتى يتوهم إمكانية ممارسته. لكنها - وهي المناضلة العريقة في النضال - تتوهم أن الكيان الصهيوني - والذي ظلت تتحدث عن مقاومة زوجها الراحل له - مجرد كائنات أليفة مروضة، تستطيع ببعض الكلمات وقليل من التهديد والجهامة، أن تحركه في الاتجاه الذي تريده.

فبعد أن أخبر الضابط زيادة أن أمه قد حضرت لمقابلته في المشهد الثاني، نسمع في المشهد الثالث صوتين في الظلام - التكنيك الذي يستخدمه المؤلف في الفلاش باك - هما صوت الأم والضابط، والأم هنا تطلب من الضابط وبلهجة جافة أمرة الإفراج عن ابنها البريء وأنها لا بد أن تأخذه معها، هكذا وبمتهى البساطة بعيداً عن معطيات هذا الواقع الدامي!! ويأمرها الضابط بالانصراف ولأن الأم شجاعة باسلة، فلا يمكن أن تخرج هكذا بسهولة، ولا بد أن تصرخ فيه بصوت مرتفع «لا.. لن تستطيع.. لن أخرج قبل أن أصحب ابني معي..» ص ٧٠. وعندما يصرخ فيها الضابط، تسارع بالخروج، بعد أن تبصق عليه طبعاً، ولاحظوا هنا كثرة البصاق على جيش الدفاع الإسرائيلي!!

في المشهد الرابع، نعود مرة أخرى إلى زياد والضابط الذي مازال يحاول استجوابه بهدوء شديد، لكنه سرعان ما يفقد أعصابه أمام إصرار وجود زياد، ويهم بضربه. في تلك اللحظة الحاسمة التي تجرأ فيها الضابط الإسرائيلي ووقف على حافة الشجاعة، تدخل راشيل، فيطلب منها استجواب زياد لأنه مضطر للذهاب للتحقيق في نسف مولد الكهرباء والقبض على المخرين، وقبل أن ينصرف، يغمز لها، لندرك بالطبع ما سوف يحدث بعد ذلك.

في المشهد الخامس نصل إلى صورة النساء الإسرائيليات العاهرات واللاتى يمارسن الدعارة مع أي كائن، ويصور لنا المؤلف هنا، أن عمليات الدعارة هي الجيش والقوة التي تحقق إسرائيل أحلامها ومطالبها من خلالها. نفس الصورة البليدة مضافاً إليها هذه المرة، هذه الأهمية لممارسة البغاء مع مندوبي الأمم المتحدة لإعطاء أصواتهم لإسرائيل، وربما مع رؤساء الحكومات أيضاً. راشيل هنا تمارس مع زياد ذلك الفتى الصغير محاولات الإغراء، وتعهده بزيارة ليلية يستمتع فيها بشبابه، وتفك قيوده.. كل ما تطلبه منه لقاء جسدها وحرته.. أن يعترف فقط بعدد وأسماء رفاقه، ولأنهم أكثر سذاجة مما نتصور، فإن ذلك الفتى الواثق من

نفسه يدخل دائرة البلة معتقداً أنه يستطيع أن يخدعهم وينجو بنفسه، فيخبرها أن رفاقه اثنان فقط، وعليها الآن ان تطلق سراحه كما وعدته. لكن راشيل تخبره أنهم يعرفون كل شيء، وأن رفاقه خمسة، من بينهم أخوه نزيه. وهنا يثور المناضل زياد ويحاول الهجوم عليها فتهدهه بمسدسها وتأمروهم بتعذيبه. هذه صورة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية والتي لا تحتاج إلى تعليق.

زيادة : (يصبق عليها) أيتها القحبة ! كلكن قحاب ! ظننت أنني استسلمت لك أيتها الكلبة التتة ! نعرفكم .. الجميع يعرفونكم، حتى في الأمم المتحدة، ومع مندوبي الدول المحترمين ! جميع نسائكم مستعدات لمضاجعة مندوب يتردد في اعطائكم صوته .. وتعتقدون أنكم تستطيعون أن تسلبونا شرفنا ببذل أعراضكم، كما سلبتمونا أرضنا .. يا حثالة البشرية أنتم .. ص ٧٨.

إن نساء إسرائيل كلهن - ودون استثناء - يعرضن أجسادهن في فتارين الدعارة، وتصعد المؤسسة العسكرية إلى مصالحيها فوق أجساد نسائها، وتتوقف ببلاهة ورعب أمام سباب ويصاق الفلسطينيين الذي يسقط فوق وجوههم كالطرر .. وهنا نتساءل .. إذا كنا أمام نماذج مثله مهانة هذا الشكل ، فما الذي يمنعنا حتى هذه اللحظة من ضرب رءوسهم في الجدار وينتهي الأمر، خاصة أنهم يعيشون حالة من الرعب تكفي وحدها لدفنهم أحياء داخل توأبيت خوفهم وجبنهم. وهو ما يتأكد في المشهد السادس.

في هذا المشهد يصور لنا سهيل إدريس حالة الرعب التي يعيشها الإسرائيليون نتيجة عمليات المقاومة، وندمهم الشديد على تمسكهم بهذه الأرض المحترقة، وتلك الكوابيس الليلية القاتلة، إنهم على وشك السقوط، لانحتاج إلا إلى دفعة واحدة فقط وينتهي الأمر، وأجدني مضطراً لنقل مقاطع كاملة من المسرحية، لأنها أكثر قدرة على كشف نفسها، وفضح البلاهة التي أوقعنا فيها سهيل إدريس، من كل الكلمات وكل صيغ الإدانة.

راشيل : كيف لنا أن نتجاهل هذه الأخبار؟ إن قنابلهم تنفجر بيننا ، خلف بيوتنا، تحت سيارتنا، في معسكراتنا .. وإن اشباحهم تملأ أحلامنا كوابيس ! ألسنت ترى مواطنينا يأوون إلى بيوتهم باكراً في المساء، فتخلوا الشوارع والمقاهي وعلب الليل، حتى لتبدو المدن والقرى كأنها مهجورة؟ (صمت) لقد روت لي جارتى «لولو» أنها كثيراً ما تستيقظ في الليل مذعورة، وهي تحس بيدين تطبقان على عنقها تريدان خنقها ص ٧٩.

وراشيل هنا ليس لها عمل إلا ممارسة الجنس مع أي شخص وفي أي وقت وفي كل الظروف، فبعد أن فشلت في إخضاع زياد لتزواتها، يعدها الضابط بأن يعرضها عن تلك الليلة التي ضاعت منها ويقبلها في أذنها! وعندما يأتي الجاسوس في المشهد السابع ليبلغ عن مكان الفدائيين الأربعة، يقدمها الضابط إليه كمكافأة عن خدماته الجليلة، وفي المشهد

الثامن، تستعيض راشيل عن الضابط وليلته الموعودة بالجاسوس، والذي يعدها بمساعدتها على إخضاع زياد ذلك المناضل الصلب الذي لا يلين، والتمن طبعاً هو جسدها، وتوافق على الفور فيقبلها في عنقها! إنها آلة جنسية مستعدة للتشغيل الفوري، والعمل في أية لحظة.

في المشهد التاسع يعود الضابط، وبعد أن تم القبض على أحد الفدائيين الأربعة، ويفشلون في التعرف على شخصيته، فالجاسوس لا يعرف غير نزيه فقط، فيقررون استدعاء زياد للتعرف عليه، في المشهد العاشر نتوقف أمام حوار عقيم مابين صوتين، الصوت الأول يمثل الفدائيين الخمسة، والصوت الثاني الضابط اليهودي، وهو حوار أكثر سذاجة من الحدث المتخيل نفسه.

الثاني: ولكن أنتم، الا تؤمنون بعدالة قضيتنا؟

الأول: نعرف بأنكم كنتم ضحايا، ونتعاطف إنسانياً معكم. ولكننا لم نكن نحن جلاديكم.. لهذا نرفض أن نكون ضحايا.. ص ٩١.

وينتهى هذا الحوار الذى يدور في الظلام بصرخة الصوت الأول بعد أن طعنه الصوت الثانى من الخلف، في الفصل الحادى عشر يدخل زياد مقيد اليدين، وأثار التعذيب واضحة، لنكتشف أن هذا الأسير هو هشام، ولنكتشف أكثر - وبالكارثة - أنه قد تخلف عن رفاقه لإنقاذ زياد. وسوف نرى فيما بعد، أن كل عمليات الفدائيين قد توقفت عند حدود إنقاذ زياد، وكأنه رمز الثورة الفلسطينية. وسنجد أن معظم الشخصيات البطولية، تسقط بمحض اختيارها وإرادتها من أجل إنقاذ الفتى. لقد أصبح إنقاذ زياد هو رمز لعمليات التحرير واستعادة الأرض المغتصبة، وبالفاجعة. وهاهو زياد ينهار ويبكى ويتوسل إليهم أن يعالجوا «هشام»، فيأمر الضابط بإخراجها بينما تصحب راشيل الجاسوس إلى الفعل الوحيد الذى تتقنه.. الجنس!

في المشهد الثانى عشر تبدأ ذروة المأساة، حيث تأتى فادية هى الأخرى إلى الضابط شبه غائبة عن الوعي لتطلب منه إطلاق سراح زياد، وبعد أن تعهدت إلى الأم - في المشهد الثالث عشر - بإنقاذه، بعد أن رأت عذابها. وفي المشهد الرابع عشر.. وبمجرد أن ترى فادية رمز الوطن والمناضلة الخارجة من بيت عريق في النضال - الدم يغطى الحجرة، وتعرف أنه دم هشام، حتى يغمى عليها، فيحملها الضابط بين ذراعيه وقد منى نفسه بليلة طيبة. وينتهى الفصل الثانى. ولنا أن نتصور - وإذا تمالكنا أعصابنا - أن هذا الوطن المتمثل في صورة فادية قد أسلم نفسه وإرادته الكاملة للعدو الصهيونى، ولنا أن نتصور - وإذا كتمنا حنقنا وغضبنا - أن فادية زهرة الدم الحمراء الباحثة عن دور لها في حركة المقاومة، قد فقدت وعيها لمجرد رؤية الدماء. فأى وطن هذا، وأى أنماط تلك التى يطرحها سهيل إدريس؟!

فإذا كانت «الدراما يمكن أن تظل ممكنة طالما القوة الدينامية للإرادة قوية إلى حد كاف لرفد أبعاد صراع الحياة والموت، حيث الوجود الإنسانى بأسره، معروض عرضاً ذا

جدوى»(*) فإننا هنا أمام إرادة هشة تكفى وحدها لقتل صراع الحياة والموت، أو تهميشه بحيث يصبح صراعاً مفتعلاً بعيداً عن جداليات الواقع الآنى، شىء بلا معنى خارج حدود الزمان والمكان، وبالتالي فإن هذه الأنماط المعروضة، وهذا الوجود الإنسانى المطروح، يصبح بالضرورة وجوداً لا معنى له، شائه الملامح، لا تتحرك خطوة واحدة إلا لمحاولة تجاوزه ونسيانه. لأن هذا العرض - بالقياس لما هو مطروح واقعياً - يدخل دائرة القتل المعلن للقضية، وتركيب أطراف صناعية غير مناسبة لجسد الواقع، ومن ثم تصبح حركة هذا الواقع باتجاهنا هى حركة عاجزة غير قادرة على اجتياز مناطق البلادة والحياد، إلى مناطق التواصل والألفة. نحن نفتقد أنفسنا.. ونفتقد ملامحنا، ونفتقد فى نفس الوقت أعضاءنا القادرة على الفعل، فلا يصبح أمامنا إلا السخط والغضب والسباب، وما كان سيكون، وما سوف يحدث ليس لنا علاقة به، فنحن موتى هذا الإيقاع اللعين.

ونصل إلى الفصل الثالث والمتسق تماماً مع صياغات الفصلين السابقين، فالنتيجة المنطقية لكثرة الدوار هى السقوط عند محاولة التحرك أو حتى التوقف، والسقوط المتكرر فوق الرأس، يؤدى بالضرورة إلى فقدان الوعي والإبصار. ومحاولة الاحتباء بالجدار، لن تؤدى إلا إلى الموت وقوفاً. فى هذا الفصل تتعري الأشياء والشخوص المسرحية، حتى تبدو ملامحها الهشة فى هذه الصحراء القاحلة، فيتساقطون واقعياً، ويحاولون غرز عصى صغيرة فى الرمال رمزاً لانتصار وهمى - درامياً - فتدفنهم الرمال الساخنة فى النهاية.

فى المشهد الأول نجد فتحى وسعيد وإلياس جالسين داخل إحدى المغارات، وهم ينتظرون عودة نزيه الذى ذهب لرؤية أمه. بينما أغنية فيروز تنساب عبر هذا الهدوء الليلي «سنرجع يوماً إلى حينا» وعندما يفرغ الثلاثة من الحوار عن تأخر نزيه والذى يصبح مكرراً بلا معنى.. يدخلون فى حوار حول افتقارهم لممارسة الجنس، وهنا تصل السذاجة إلى ذروتها، فسعيد كان يمارس الجنس فى بيروت مع الأجنيات فقط، بدافع «الكرامة القومية» إنهم مناضلون حتى فى ممارسة الجنس!! ثم يعاودون الحديث عن غياب نزيه وعن أمه المسكينة، وعن أم كل منهم عندما ودعتهم حينما قرروا الذهاب إلى ساحة المقاومة. ثم حوار فلسفى مقيت حول الحياة والموت. وفجأة.. يأتى زياد.

ونتوقف فى المشهد الثانى أمام عملية هروب زياد أولاً، كيف وصل إلى تلك المغارة، فزياد على طريقة الأفلام السيئة التى لا بد أن ينتصر فيها البطل، ويتجاوز كل الصعوبات، تصبح كل التفاصيل مجرد مطية يعبر فوقها المدن المستحيلة، قرر فجأة أن يهرب، ومادام قرر فلا بد أن يحدث ذلك وسواء كانت الطريقة منطقية أو مثل ألعاب الأطفال، إنه يطلب من الحارس استدعاء راشيل لأنه يريد أن يعترف لها، وتأتى راشيل فيدفعها للداخل، وعندما يسرع الحارس بعد سماع صراخها، يكون هذا البطل المغوار قد فر هارباً، وبالطبع يخطأه الرصاص. لأنه لا بد أن ينجو!! وليس الهروب وحده هو منطقة الغرابة والدهشة الوحيدة،

(*) جورج لوكاتش - سوسيولوجية الدراما الحديثة.

ولكنه يصل بعد يومين إلى المغارة التي يختبئ فيها الفدائيون! كيف عرف طريقها وبهذه البساطة؟! في الوقت الذي لم يستطع جيش الاحتلال - رغم امكانياته وجواسيسه - الوصول إليها.. إننا وبعد الصدمات المتتالية خلال مشاهد هذا النص، لم نعد نستغرب أو نندهش أمام ما يحدث، أفقدنا دهشتنا القديمة، فعملية تكسير حدود الواقع والدراما والمنطق، قد نزلت فوق رؤوسنا فأصابتنا بالغيوبة والبلادة، خاصة وأن هذه العمليات قد بدأت تسرع عدوها باتجاهنا في المشاهد المتبقية، ويزداد إيقاعها اللعين.

يأتى نزيه في المشهد الثالث وهو حزين متعب، يخبرهم بأن الإسرائيليون قد قاموا بنسف منزلهم وإخراج الأم بالقوة بعد أن رفضت الخروج، فأصطحبها الجيران إلى عمته، وعندما ذهب إليها، كانت امرأة أخرى.. تجلس في صمت وهي تحرق في الأثر الوحيد الذي أخرجته من المنزل.. صورة زوجها.. لقد فقدت النطق، وأمام ما حدث - وهو متوقع في العمل الفدائي - ينهار نزيه قائد المجموعة ويبكى مثل النساء، بل الأخطر من ذلك هو ندمه على اشتراكه في المقاومة.

نزيه : (بعد لحظة صمت) لست أدري إن لم أكن أتحمل القسط الأوفر من تبعه هذا الذي حدث. إنني أشعر أحياناً بالندم ويتبكت الضمير. وأتساءل ألم يكن أفضل لأمي وليتي أن أبقى في مكتب الهندسة وأن أتابع مهنتي. ص ١١٥

بل إنهم جميعاً يراودهم ذلك الشعور، ويدهمهم بشكل حاد، لأن الشخصيات هنا لم تدخل المقاومة كعمل ثوري عن وعى بمعطيات الاغتصاب والقهر والتشريد، وإنما من باب الانتقام الشخصي، والفرار من ذكريات الألم، إنها ليست شخصيات ثائرة، ولكنها مجموعة من المرتزقة تعيش حالة التمرد الشخصي، وتتوقف كل محاولاتهم التمردية تلك عند حدود إنقاذ أنفسهم وذويهم أو الانتقام لهم. وبالتالي، فعند الأحساس المرير بانغراس السيف في اللحم، لا بد أن تراودهم أحلام الدعة والسكون والنساء، والفرار من هذا العالم المشتعل بالمخاطر والموت، ومن هنا أيضاً، فإن عمليتهم الوحيدة الماضية هي إنقاذ زياد، وعمليتهم الكبرى القادمة.. إنقاذ فادية، أما الوطن فله رب يحميه.

في المشهد الرابع.. يأتى هشام أيضاً ومعه رجل ملثم نكتشف أنه الجاسوس، ويخبرهم هشام أنه هو الذي أنقذه وحمله إليهم بعد أن قتل حارسه، ويعلن الجاسوس توبته، فيتساءلون ببلاهة عن كيفية وصولها إلى المغارة، رغم أنهم لم يسألوا هذا السؤال عند وصول زياد إليهم. ونعرف أن الجاسوس قد استعمل جهاز الرصد عنده لمعرفة مكانهم، رغم أنه لم يفعل ذلك قبل أن يقرر العمل معهم. ويقبل الجميع توبته، فليس هناك أحد بلا خطيئة، ولأن هذا المسكين قد قبل العمل جاسوساً لأنه لم يجد ما يطعم به أطفاله، هكذا دائماً كل شيء مبرر.. السقوط والنضال. ويخبر الجاسوس أحمد بأن فادية رهينة عند الضابط الإسرائيلي، فيعلن زياد أن مهتهم الكبرى القادمة، هي إنقاذ فادية، والتي لا يمكن حتى هذه اللحظة أن نتقبلها كرمز للوطن، ولا حتى كفتاة من بيت عريق في المقاومة. إنها نموذج هلامي معلق في الفضاء، كانت

تبحث في البداية عن حركة وعن فعل، وعندما تحركت في النهاية سقطت بمحض اختيارها وبكامل إرادتها في الهوة السحيقة حيث لا فرار.

في المشهد الخامس ، يقوم الضابط وراشيل باستجواب فادية وتعذيبها، وهي مصرة على عدم الاعتراف بأي شيء، فيهددها الضابط بنسف منزلهم، وفي المشهد السادس نسمع صوت فادية في الظلام وهي تناجي أمها «وزياد ونزيه وهشام» ، وتبحث عن سبب سقوطها المدوى.

و حين استعدت وعى كانت الفراشة قد سقطت في اللهب..
ولست أدري: أهم الذين اغتصبوني أم أنا التي استسلمت ؟
أليست هذه قصة أرضنا كلها ياهشام؟ ص ١٢٤

حتى هذه اللحظة لا يدركون هل استسلمت الأرض أم اغتصبت؟! وحتى هذه اللحظة لا يدركون هل هم مشردون أم مهاجرون بمحض اختيارهم؟! فكيف يقاتلون بعد ذلك؟!!!

في المشهد السابع.. يستيقظ هشام فيجد أنه وحيد في المغارة، فيدير الراديو لسمع نبأ إعلان ثورة التحرير الفلسطينية وانطلاق فرق الفدائيين وكتائب التحرير لمهاجمة قواعد العدو في كل مكان. ثم يسمع البلاغ رقم ٩٩٩ عن قيام المجموعة ١٨٩ بهجوم صاعق على مقر قيادة العدو قريبا من بيت فوريك، والذي أسفر عن قتل زياد للضابط الإسرائيلي وأسر راشيل وتدمير المركز بأكمله، وقد استشهد في هذه العملية نزيه وفتحى وأحمد، فينحني هشام ويلصق جبينه بالأرض وكأنه يقبلها.

في المشهد الثامن والأخير.. تظهر فادية في المغارة، «كأنها طيف سماوى مرتدية ثوبا أبيض طويلاً أشبه بثوب العرس، يتطاير شعرها في الهواء، يصطبغ الثوب تدريجياً بلون أحمر، حتى يغدو مكوناً من زهور حمراء قانية بلون الدم. يحدق هشام فيها لحظات ثم ينهض. تقترب فادية داخل المغارة باسمه. وحين تبسط ذراعيها باتجاه هشام، يسترد ثوبها لون البياض الناصع. يتلقاها إلى صدره» ص ١٢٨.

هشام : كنت دائماً واثقاً أنك ستعودين إليّ ، محررة ، نقية ، رائعة. ص ١٢٨.

ثم يتعانقان بينما تنطلق أغنية فيروز «راجعون» وتنتهى المسرحية.

هكذا ، عادت فادية - الوطن محررة نقية رائعة.. وهكذا أيضاً انتهى كل شيء ولم يعد أمامنا إلا أن نستريح ونمارس طقوسنا اليومية المألوفة. فالحركة بعد ذلك هي الركض في مساحات العشب واللاجدوى. لقد تعبنا.. ناضلنا وانتصرنا.. واصطدنا طائر الصباح الجميل من غابات الموت واللاعودة.. فلنهدأ.. أو نبسم. لقد حقق لنا سهيل إدريس ما عجزنا عن تحقيقه، حققه - للأسف الشديد - من خلال نماذج غير قادرة على أن تكون نقطة صغيرة في هذا الفضاء اللامتناهي، ومن خلال أحداث عجزت عن خلق حالة من الوعي أو التواصل، أو التحريك. فعندما حاول طرح القضية واقعيًا، نسي أو تناسى أن لها دما ولحما ساقاها مغروزتان في الأرض المعروقة، وذراعاها المرتفعتان باتجاه الشمس، مازالتا تحاولان الخلاص من طعم السلاسل.. وفي نفس الوقت الرماح العربية.

فالنماذج التي يطرحها سهيل إدريس - وهى التى تشكل ملامح القضية وتحركها إلى هذا الخلاص الورقى الجميل - تفتقد علاقتها بالواقع ، وبالتالى تصبح قضاياها الشخصية قضايا مجموعة مستفزة ، فالعلاقة «بين الإنسان والمجتمع الذى يحتويه، هى التى تضيف عمق الحياة الجديدة والحقيقة على قضايا الشخصية» (*) . فهذه الشخصيات - المحركة للصراع - هى مجرد مجموعة من اللصوص والضائعين والباحثين عن لحظة تمرد، وعن صيغة للفعل العائلى، وبالتالى فهم يدخلون ساحات الوطن مترددين خائفين، وتشكل مساحات الحركة حسب مصالحهم الشخصية، وحسب اتساع أو ضيق جدرانهم الذاتية، فالفعل هنا يرتدى بداية غلالة الوطن، وعند الاحتكاك المباشر بالأسنة المشرعة والكتل الحديدية، تسقط هذه الغلالة ليظهر الجسد البليد، ذلك الجسد المغسول فى البرك الفاسدة.. وعند الاحتكاك المباشر ببوابة الرحلة الدموية يسقطون كالحفافيش فى رحلتها الليلية، لأنهم يفتقدون حالة الوعى التى تدفع إلى حالة الثورة.

إنهم يذهبون إلى بيت نزيه بعد نصف مولد الكهرباء وهم يدركون تماماً الخطأ الفادح الذى يرتكبونه، ولكنهم يصرون عليه، حتى يرى هشام فادية ويقبلها، وينسون أن يتركوا شخصاً منهم يراقب الطريق، بينما يأكلون بشراسة ويضحكون ببلاهة، حتى يداهمهم جيش الدفاع الأكثر منهم بلاهة وتخلفاً، ثم يتحول الفعل البطولى هنا إلى إنقاذ زياد.. ثم إلى إنقاذ فادية، ثم الندم على الاشتراك فى المقاومة لمجرد أن سلطات الاحتلال قد نسفت منزل السيد المناضل نزيه رئيس المجموعة الفدائية، أما النساء هنا فهن قنينة الخبر التى سكبها سهيل إدريس على وجه المرأة الفلسطينية المناضلة والتى يسقط أولادها برصاص الإسرائيليين فلا تبكى، وتخرج لفتح بوابة الوطن دون أن تنهار، وتسقط البيوت فوق رؤوسهن، وهن يغنين للوطن، ويحولن هذه الحجارة إلى جحيم يتساقط فوق جنود الاحتلال. إن نسوة سهيل إدريس يسقطن قبل أن يبدأ.. مجرد ببغاوات لا تتوقف عن ترديد الكلمات المفتقدة لملاحها النبيلة، وعند لحظة المداهمة، يسقطن باختيارهن. فالأم التى تتحدث عن البطولة وعن زوجها الشرس، تذهب إلى الضابط الإسرائيلى تتوسل إليه أن يطلق سراح ابنها، وعندما تفشل محاولاتها تسقط مريضة، وتدفع بابتها - بشكل غير مباشر - للسقوط، والابنة المناضلة لا تفعل أى شىء، وعندما يؤلمها ضميرها تتساءل عن دور تلعبه وعندما تجد هذا الدور - بسبب القبض على أخيها وليس بسبب اغتصاب الوطن أو قتل وتشريد مئات من الأطفال والعجائز والنسوة - تسقط أمام الضابط الإسرائيلى لتسلمه جسدها!!

وهذه النماذج لكى تعيش وتتحرك ويصبح لفعالها الغبى معنى، لابد أن يخترع لها سهيل إدريس نماذج مضادة أكثر منها غباءً وتخلفاً وانهاياراً، وبالتالى نصبح أمام فأرين أحدهما يلعب دور القط دون أن يدرك أنه سوف يسقط فى نفس المصيدة، ولأن هذه النماذج هى فى مجملها مجرد قطع خشبية يحركها المؤلف إلى النهاية دفعة واحدة، فإننا إزاء هذا الفعل المسرحى المخلق الوهمى، لابد أن نعود للوراء، حركتنا الوحيدة هى الفرار والموت رعباً، فإذا كان

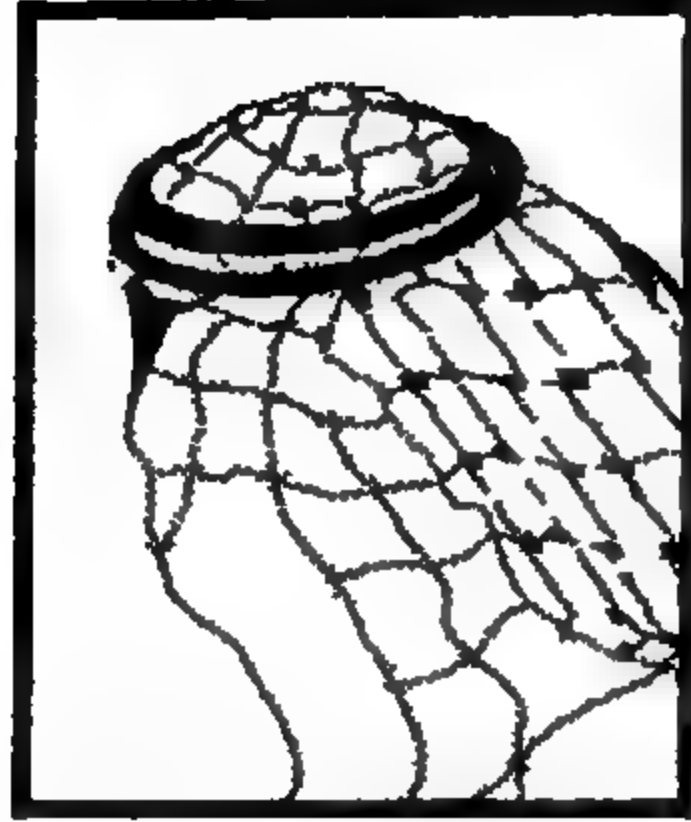
(*) بيتر بروك.

المسرح هو «نقطة تقاطع عالمين مختلفين في الزمن، فمملكة الدراما هي حيث يلتقي الماضي بالمستقبل، وما زال وبعدهما في لحظة واحدة، إن ما ندعوه عادة الحاضر في الدراما، هو مناسبة للتقويم الذاتى، فمن الماضي يولد المستقبل الذى يناضل للتحرر من كل ما هو شائخ، وكل ما يقف في سبيله(*)».

إلا أننا هنا - في زهرة من دم - نكتشف أن الماضي ينفصل عن المستقبل، بل ويحاول دائما تسيجه وتلغيمه، وأن الحاضر هو مجرد منطقة راكدة لا تتحرك إلا إلى الداخل، ونحن نعيش كل ما هو شائخ وشائك وبليد، بل نصر على أن نلف أنفسنا به كالومياوات، فلا تظهر ملامحنا، لا يرانا الآخرون ولا حتى نرى أنفسنا، وحالة الاختناق التى دفعنا أنفسنا إليها. كل ما ندركه أننا قد عزلنا أنفسنا عن منطقة الانفجار، وأنا أرحنا أنفسنا من آلام المفاصل. فإدام الآخرون سوف يحققون لنا ما عجزنا عنه، فلنسترح نحن، ومادما نستطيع أن نمتلك العالم بكتابة ضئيلة باهتة فوق جدران عجزنا، فلنكتب ما نشاء ثم نضحك مثلما نريد.

لقد ابتلعنا كمية هائلة من الحبوب المخدرة لتنام.. لكننا للأسف الشديد.. لن نصحو مرة أخرى، ولن نرى أطفال البطولات الحقيقية وهم يعبرون فوق جثثنا العفنة إلى ذلك النهار الذى يشدونه بإصرار وبطولة.. ويأبها الكتاب الأفاضل.. انزعوا الأقنعة.. واغسلوا وجوهكم من مساحيق الزمن الردىء.

(*) جورج لوكاتش - سوسيولوجية الدراما الحديثة.



الحركة الثانية

وطنى عكا..

ورومانية الشرقاوى

على الحائط كتابة بالطباشير

«هم يريدون الحرب»

والذى كتبها..

قد سقط صريعاً

«بروتولد بريخت»

الذين يتوقفون على بوابة الحلم والدهشة.. لا يمكن أن يدخلوا مدن الفعل والنبوءة..
والذين يربطون خيولهم على مشارف الوطن المستباح يغنون قصائدهم للعابرين.. لا يمكن
أن يروا الحرائق المشتعلة خلف أسوار البلادة. والذين يستثمرون الواقع.. ليسوا بالتأكيد مثل
الذين يطحنهم هذا الواقع ويعذبهم ويفرق دمهم على قبائل الأيام الصعبة والأزمة البور.

والتجربة صعبة مريرة.. ربما تدفع للوعى الفعل المحلق في مغامرة محسوبة عبر الأسلاك
الشائكة، والرصاص الذى يغطى السماء نجوماً نارية، وربما تدفع إلى الوعى الأنا والذى
لا يتجاوز فى أكثر مراحلها تفاؤلاً حدود الصراخ الآمن والسكون التأؤب، ثم الحلم ببطولتنا
الزائفة المحلقة فى فضاء شرف المحاولة.. يصبح ما فعلناه قد غير خريطة ذواتنا وحرر العقل
الباطن من الشعور بالذنب.. وانتهى كل شىء.

والتجربة صعبة ومريرة.. والذين حاصرتهم «السناكى» المشرعة من أمام والبلادة المدبية
من خلف فلم يعد أمامهم غير ملوحة البحر والقتل البطولى، لم يعد يهمهم ما تنقله الكلمات،
ولا ما تصوره أبيات الشعر الصارخة الحزينة. والذين يكتبون لم يعد يهمهم صمت المدن
العربية ولا غابات النخل التى تساقط دماً عربياً.. ولا الطلقة العربية التى تستدير للوراء..
فتسكن حلماً عربياً.. أصبح ما يهمهم - فى مرحلة الصراخ الآمن - أن يصنعوا من هذا المدى
الرمادى المشتعل بطولة زائفة ورقية.. فإن كنا قد هزمتنا أنفسنا فى الواقع فإننا نستطيع بلا
شك أن نتصر ويمتهى البساطة على الورق.

وقد فعل عبدالرحمن الشرقاوى هذا.. أسل سيفاً خشبياً رفع فوقه دمية من القماش.. لقد
حرق «اللىبى» وانتهى كل شىء وعلمنا الآن أن نعود إلى أسرتنا فنحن فى كل يوم - لو أردنا -
نستطيع أن نحرق «اللىبى» جديداً.. فماذا يؤرقنا إذن؟! ولماذا نعذب أنفسنا.. أو نقتل أنفسنا
على مشارف البطولة التى تصبح درياً من العبث.

إن عبدالرحمن الشرقاوى قد قدم فى مسرحيته «وطنى عكا» (*) رؤية شديدة الرومانسية
حقق من خلالها انتصاراً زائفاً يجعل من البطولات اليومية مجرد مازوكية قاتلة. فالشرقاوى لم
يتأمل المقاتل الفلسطينى إلا من وراء زجاج مغبش بحيث يبدو ظلاً بلا ملامح.. ولم ير المدن
المشتعلة بالموت إلا من خلال صور باهتة فى الجرائد اليومية. ولم يتوقف فى ذات الوقت أمام
الأسرائيليين إلا وهو يحمل فى ذهنه تلك الصورة الفكهة التى رسمتها النكت المصرية
الشهيرة قبل هزيمة ٦٧.

فخلال خمسة عشر مشهداً يتنقل بنا عبدالرحمن الشرقاوى عبر تفاصيل القضية
الفلسطينية، دون أن يستطيع أن يقبض على طائر الحلم الذى يجتاز المذبحة نحو مدائن بلا
حراس ولا سجون ونحو أشجار لا تنبت رءوساً معلقة على غصون العجز العربى. ولكنه
يقدم القضية من خلال تقاسيم تتوقف دائماً باللحن عند حدود ضبط الأوتار، ومن ثم تصبح
أى محاولة للدخول إلى اللحن وبهذا المنطق - مجرد واجب ثقيل يعذبنا ويعذب الآخرين فى

(*) قدمت وطنى عكا على خشبة المسرح القومى فى نوفمبر ١٩٦٩، من إخراج كرم مطاوع.

نفس الوقت.. لقد توقف بالقضية عند المثالية البلهاء التي تهوى الصלב من أجل الصלב.. وتطلب الاستشهاد من أجل الذكرى الخالدة ودون أن تتحرك القضية خطوة واحدة إلى الأمام.. يصبح الاستشهاد في «وطنى عكا» مجرد انتحار في لحظة حماسية تفتقد الوعي والقدرة على الحلم بعرس الزمن القادم.. لحظة تبحث عن قصائد المديح أو قصائد الرثاء.

في بداية المسرحية يأتي ماجد إلى غزة بعد غياب خمسة عشر عاماً بعيداً عن الوطن، لقد ترك أمه تموت بعد أن مزقت الريح خيمتها وألقته للموت في العراء.. ترك غزة لأنه لم يكن يستطيع المقاومة «فإذا قاومت أسجن» الخوف من السجن والفقر دفعاه للهجرة بعيداً يجمع المال، ويعود الآن ليمنح هذا المال للثورة، ولكنه كمن يدفع فديته أو يشتري هروبه بهذا الثمن، حتى عندما يعود يشعر بالقرف والاشمئزاز من ملامح الفقر والعشش التي لا تحبىء الأجساد بقدر ما تجعلها مستباحة لليل ووحشة الصحراء.

هذه أول نماذج الثورة التي يصدمنا بها الشرقاوى.. لقد فر عندما انطلقت المجنزرات الإسرائيلية تجاه غزة وأصبح الجميع أسرى بيوتهم.. فر لأن إحساسه المرهف لم يتحمل أن يصبح أحد الذين يمدون أيديهم انتظاراً لوكالة الغوث، ليصبح في الغربة لا يمد يديه فقط وإنما عقلة أيضاً يتسول النقود.. بدلاً من أن يبقى ويقاوم مثله مثل الآخرين، أراد أن يشتري الثورة بالنقود ويشتري خزيه وجبنه وعاره القديم، عاد كغريب جاء يعطيهم المعونة.

يعود ماجد فيكتشف أن عمه قد اعتقل لا لأنه أطلق رصاصة أو حتى ألقى حجراً، وإنما تهمته الوحيدة وفعله الوحيد القادر عليه هو الصراخ في الأسواق «وطنى عكا». حتى السجن هنا أشبه بنزهة قصيرة، فسرعان ما يخرج عمه حازم ومقبل ورشيد وغسان. ويبدأ الجميع في البحث في دفاتر الماضي.. ولا يشعرون بالذى يجيء لأن الذى مضى يكبلهم ويغل أعناقهم.. إنهم يتوقفون على أعتاب الشكوى والأين وكأن هذا العذاب يغسل عنهم ذنوبهم.

أم رشيد: وحدائق الزيتون في حيفا أتذكر طيها؟

غسان: والبرتقال هناك في يافا أيونع ما يزال؟

ليلسى: والجدول الرقراق في حطين والزهر المضوع في الجبال؟

رجل: وشرعنا الخفاق في طبرية أترأه قد غرق الشراع؟

مقبل: وعظام آبائي وأشلاء الصغار تناثرت تحت القنابل

أم رشيد: يا ويلتا للذكريات!

ضاعت فلسطين العسية وانتهينا للضياع! ص ٢٢

هذه النماذج الخارجة من السجون الإسرائيلية والهاربة منها في نفس الوقت، يفعلان نفس الشيء ويرتقون نفس الثوب، غير مدركين أنه لم يعد يجدى معه أى رتق، ويشحذون المدى ليشجّوا بها رءوسهم لعل ذلك يريحهم من التساؤل المريع عما حدث في الماضي،

ويشترون بضاعة عذابهم التي يعرضونها في الأسواق كتذكارات قديمة.. إنهم يدركون ذلك ويعيشونه برضى تام، حتى عندما يجيء إليهم صحفيان أجنيان لا يجدون ما يفعلونه غير تذكاراتهم القديمة وبعض الكلمات البلهاء.

حازم: خذهما.. طف بالخيام
قد سئمتنا يا أخى غسان من عرض المصائب..
إننا صرنا كما لو أننا بعض العجائب..
كل يوم فئه تأتي وتمضى ثم تأتي غيرها
أغدونا هنا معرض عاهات وسوقاً للآسى؟ ص ٢٤

لقد تحولوا - تحت هذا السكون المعذب - إلى كائنات زجاجية تطل من «فتارين» مهشمة.. تنتظر أن يبكها الآخرون.. أن يفرضوا وجودهم الزجاجي من خلال تعاطف وفعل الآخرين، لقد نسوا حتى كل الأفعال اللغوية وعاشوا الأساء فقط، نسوا أن اللغة وجه آخر غير البكاء والنواح والتعديد، فعندما يجاورهما الصحفيان.. ينهض كل منهم فardاً ذراعيه في هذا الفضاء كأنه جرير يهجو ويمدح ويرثي ويسب ويلعن.. وعندما يفعل شيئاً.. يبكي.. البكاء هو فعله الوحيد، والآخرون لا يرحمون العجزة والموتى ولا يعترفون بأنصاف الرجال. كل منهم يذكر مأساته للصحفيين وكأنها صك الاعتراف الوحيد وتأشيرة الدخول إلى الوطن.

في المنظر الثانى يقدم لنا الشرقاوى غزة وقد صارت سوقاً عربياً تباع كل شىء، والوفد الذى قد جاء ليرى الخيام والفقر ويغطى عرى اللاجئين ببعض الكلمات، يشتري الآن السجاد والمرسيدس شعار الوجاهة.. يخفت صوت الحديث عن الحرب التي تجيء بلا موعد.. ويعلو صخب الصينى والكريستال.. والفعل الوحيد في هذه اللحظة هو فعل أفضل منه الصمت، فحازم يعبر السوق مجذوباً أبلة صارخاً في هذا الفضاء الميت «وطنى عكا.. عكا.. عكايا وطنى» ولأن الدراويش والمجاذيب يتوقفون دائماً داخل دهاليز الغيبات، فإن الناس لا تلتفت إلى الوراء إلا خوفاً على ما يحملونه، والأسواق لا تتوقف لحظة واحدة.. فالكارثة لا تحتاج للصراخ إنما تحتاج الفعل.

ونحن حتى الآن لا نملك غير الصراخ.. غير مطاردة حازم للناس وسبهم وتحطيم مشترياتهم وغير الاختلاف حول سبب ضياع فلسطين.

حازم: نحن جميعاً متهمون.. فلسطين ضيعها الصمت
مقبل: بل الكلمات
حازم: قلت الصمت
غسان: العالم ضيعنا.. صمت العالم ص ٣٧

هذا هو الفعل الوحيد الذى يدمنه الجميع، وهذه براعتهم الوحيدة وفلسفتهم الأبدية، وفى المقابل نجد الجيش الإسرائيلى يستعد لحرب ٦٧ وقد أقنعوا العالم بأنهم محاصرون

بالجيوش العربية التي ستجعل منهم طعاماً للأسماك، وأنهم لا يريدون إلا حياتهم فقط.. لا يريدون إلا الحفاظ على هذه الحضارة ضد بربرية العرب القادمة.

ويأتى الوفد لزيارة الخيام فى المنظر الثالث وهو وفد لا يمكن أن نتعاطف معه فهو مدان منذ اللحظة الأولى.. لقد جاءوا إلى غزة السوق وليست الوطن الضائع.. جاءوا إلى النايلون والسجاد وليس الخيام المفتوحة على السماء من جميع الجهات، وكل ما سيفعلونه هو بعض الكلمات من قبيل ياللكارثة.. كيف يعيش هؤلاء الناس فى هذه الخيام شتاء، ثم يرحلون إلى مدن الضوء اللامع والسهر الأليف.. ويدور بين هذا الوفد وبين حازم حوار نتوقف عنده كثيراً، أولاً لأن حازم هو الذى سيقود المقاومة فيما بعد.. ثانياً لأنه يؤكد أن ما سوف يحدث مجرد انتحار، فالكلمات المجنونة أو الجمل العريانة لا تصنع ثورة.. وإذا كان حازم هو قائد هذه الثورة فأية ثورة هى تلك التى تبدأ بالصراخ فى الأسواق وتنتهى بهذه السخرية؟!

حازم: هنا صنف غير المارسيدس يصنع كالمرسيدس هبة أم أنك لم تعثر فى
غزة بعد على أدوية تنفع فى تجديد شبابك؟ هه؟
قل لى.. «يهمس ساخراً» عندى عليه!
أم أن عشيقتك انتقلت لفراش سواك؟ فلا تغضب
حازم: أمينة سرك هل عرفت قصة شمشون؟
يكاد يلتصق بها، خانتته أعز عشيقاته! ص ٤٤

فالثورة لا تنبت فجأة.. والثوار لا يصعدون جدار الحلم مرة واحدة.. وهناك فرق شاسع - ربما لا يدركه الشرقاوى - بين الثائر والمتمرد.. فكلنا متمردون لكن لسنا كلنا ثواراً، ولا يمكن أن تصبح هذه النماذج النادرة حظها القاعدة على أرائك الحزن الطويل ثواراً، من الممكن جداً أن يتحركوا على طريق البطولة الوهم وهذا ما سيحدث، لكن من المستحيل أن يتحركوا على طريق الثورة الوعى.

ونأتى إلى المنظر الرابع. بعد أن شبع الجميع من العويل وانتظار الموت على أرصفة الرضا بالمقسوم، تأتى أخبار حرب ٦٧ والتي تؤكد الهزيمة العربية وهنا لا يجد حازم أمامه إلا استدعاء كل التاريخ القديم والتشبيث بالبطولات القديمة، إنها كل ما يملكه الآن، وكل ما يستطيع أن يفعله أن يستصرخ صلاح الدين وروح على بن أبى طالب وخالد بن الوليد وقطرز، والبكاء على كل الشهداء من كربلاء حتى اليوم.. إنها حرفته الوحيدة فى هذا العراء، وعندما يتهمون به بالتشبيث بالماضى الذى خدر الجميع وأضاعهم. يطلع علينا بفلسفته ورؤيته ونظريته الثورية.

حازم: أفقدورن بماذا نصر الله صلاح الدين فى حطين؟

إنه استلهم ما خلفه الماضى من الحكمة والعلم وميزان الأمور..

إنه استلهم من غزوة بدر خطة الحرب التى فازوا بها وهم رهط قليل.

ص ٥٠

هذا هو الفكر المتخلف الذى يمنحه حازم للثورة والذى يقف دائماً عند الماضى رافضاً كل تطورات العصر التكنولوجية ونظريات الحروب الحديثة، إنه مازال يؤمن بأننا نستطيع أن نتصر الآن بخطة بدر، والحمد لله أن الشرقاوى لم يكن قائداً عسكرياً وإلا لكانت إسرائيل تحتل الآن العالم العربى كله.. وليس حازم هو الوحيد الذى يحمل هذا الفكر المتخلف الساذج ولكن ليلى أيضاً.

ليلى: لست العبرة فى الحرب بما تصنعه الخطة فى أعدائنا أو بالمكيده بل بما تصنعه العقيدة ص ٥٠

هذا المنطق هو الذى سيقودهم جميعاً فيما بعد نحو مساحة الفعل.. وهذه الرؤية هى التى ستنسج وشاح الدم الذى سيرتديه الجميع طواعية. ويأتى أبو حمدان وهو شخصية مزدوجة يعمل مع الإسرائيليين والفلسطينيين فى ذات الوقت. ويحمل تصرّحاً يخول له الدخول والخروج فى أى وقت يشاء وإلى أى منطقة هو ومن معه وذلك لأن يعقوب الإسرائيلى صديقه القديم الذى أنقذه أبو حمدان من الظماً أيام حرب السويس. إنها كوميدىاً رائعة تزداد مساحتها عندما يخبرهم أبو حمدان أن أسماءهم فى مكاتب أمن غزة وأمامها كلمة فدائى خطر، فما الذى فعلوه حتى هذه اللحظة «ليستحقوا هذا الشرف العظيم؟! وأى بطولة أدركوها اللهم إلا إذا كان البكاء على الأطلال درباً من البطولة فى هذا الزمان التعس.

وأبو حمدان لا يأتى وحده وإنما بصحبته ضابط مصرى ضاع فى الصحراء مثل عشرات غيره يخفيهم الآن أبو حمدان.. ويتهمه الجميع بتحمل عار ما حدث فى تلك الحرب اللعينة، ويدافع عن نفسه فى قصيدة طويلة عصماء.

على: القادة الأبرار أهدوا النصر إسرائيل، لا قواتنا!!
أنا لست من صنع الهزيمة.. إنها دست على، لم أنهزم فى الخامس المشثوم
من يونيو الحزين..

أنا ما صنعت العار لكنى ضحية ذلك العار المهين! ص ٦١

ثم يختفى على والضباط المصريون والذين أنفقوا على العمل الفدائى إلى الأبد، وفجأة أيضاً يقرر حازم تكوين تنظيم فدائى يبدأ العمل داخل الأرض المحتلة يضم كل الفصائل؟! بل أن حازم فى لحظة عنترية يهدم خيمته «رمز الذلة والإذعان» ليبنى بدلاً منها فى الغد بيتاً آخر.. إنها شخصيات هلامية مهزومة منذ البداية. شخصيات تحمل بذرة أنهيارها وسقوطها المدوى منذ اللحظة الأولى، الثورة عندها هى لحظة تشنج انفعالى تعقب البكاء الطويل.. لقد سكنوا طويلاً بينما يغطى الذباب ملامحهم، وعندما رفعوا أيديهم ليطردوه لطموا أنفسهم وفقدوا أترانهم.

وقبل أن ينتهى المنظر الرابع يصر الشرقاوى على أن يحكى لنا حازم بعض حكاياته القديمة والتى تحمل فى الوقت نفسه بعض الحكم البالية.. إنها مناسبة لا يمكن أن تمر دون أن نسمح عن الملك الذى دعا الحكماء والسفهاء وأعطى كلا منهما سيفاً وقال لهم يشاركنى فى الملك من يبقى حياً فقامت مذبحه كبرى فضحك الملك وسرى عنه، وسرى عنا أيضاً.

وبعد أن قدم لنا الشرقاوى خلال المناظر الأربعة السابقة الوجوه العربية في حركتها الوحيدة للوراء نحو البكاء على أطلال الماضى الجميل والخطب الحماسية الرنانة التى لا تتجاوز قلب الليل، وبعد أن حاصرنا وعذبنا بهذه النماذج الهشة المفتقدة للمحها، الواقفة على حافة الانتحار دون محاولة النزول إلى نهر الثورة رغم الظمأ القاتل، وغير القادرة فى نفس الوقت على تخليص ذواتها المريضة من شبق الأحزان والألم، وكأنهم يعيشون كربلاء دائمة، يعود الشرقاوى ليصدمنا ويعذبنا مرة أخرى فى المنظر الخامس والذى لا يزيد عن صفحتين، بتقديم طرف الصراع الآخر فى صورة لا تزيد - فى أعظم حالات التفاؤل - عن السير فوق بحر من الرمال المتحركة دون محاولة رصد أو حتى تحسس القشرة الصلبة. فرغم أن هزيمة ٦٧ قد دفنت إلى الأبد وفهم التصور المغلوط عن العدو، وأسقطت من فوق حوائطنا صورة أبوزيد الهلالى سلامة وحصانه العتيق وسيفه الخشبى. إلا أن الشرقاوى مازال متمسكاً بكل الصور القديمة المسكونة بالتفسيرات الغيبية والتى لا تتعدى فى أكثر لحظات الفعل، عن تعليق حدوة الحصان على بوابة الوطن العربى خوفاً ورداً للأرواح الشريرة.

لقد توقف الشرقاوى عند التفسيرات التى أطلقها رجل الشارع المصرى فى أعقاب الهزيمة المريرة فى ٦٧ والتى أطاحت بكل الانتصارات الميكروفونية الزائفة والشعارات التى كتبت على جدران المنازل مؤكدة أننا سندخل تل أبيب فى ساعة واحدة، كانت هزيمة من المستحيل تصديق حدوثها، فبدأ الناس تحت وطأة الكارثة، وفى غياب تفسير منطقى واحد يحدد ملامح الصورة بشكل يعيد الاتزان المفقود، بدأوا يبحثون عن سبب أقوى منهم جميعاً يكون مسئولاً عما حدث، ويخلص عنهم خرقه العذاب والحزن الطويل والانكسار القاتل، ويردهم فى نفس الوقت إلى الاستكانة منتظرين من تلك القوى الغيبية أن تقوم بالفعل نيابة عنهم.

كان تفسير الناس لما حدث أننا انحرفنا عن طريق الهداية فسلط الله علينا القوم الكافرين، وهذا ما ارتاح إليه عبد الرحمن الشرقاوى دون محاولة استقراء التاريخ، أو الاقتراب من تفاصيل الصراع العربى الإسرائيلى، فطوح بالقضية إلى متاهات بليدة، وحول ما هو واقعى ملموس إلى خرافة تهوم فى البنايات المهجورة.

فى المنظر الخامس نجد ضباطاً ومجنذات ورجالا ونساء يحتفلون بانتصارهم فى الخامس من يونيو بأحد النوادى فى تل أبيب، ويكشف لنا الشرقاوى فى هذا المنظر السريع النساء الإسرائيليات العاهرات الباحثات عن الجنس، ولا ينسى الشرقاوى إمعاناً فى تكثيف تلك الصورة الساذجة بشكل كره أن يجعلهن يمارسن الجنس فى المسجد الأقصى عازفاً لحنه الزائف المخدر على الأوتار الدينية، مؤمناً أن هذا اللحن بالضرورة - ومن منطلق تصوره القريشى الواهم - سوف يستنفر فينا كل الهمم القعيدة ويخرجنا من توابيت الأنا وحالة التجزؤ لنحمل سيف ابن الوليد، نمتطى فرس صلاح الدين إلى غزوة عنترية بأسلة، فيسقط الكفار وترتفع الشمس العربية والنقوش الإسلامية على بوابة القدس، دون أن يدرك أننا فقدنا - فى زمن البلادة - القدرة حتى على استصراخ المعتصم.

المجندة: يوم استعدنا أورشليم..
ورقصنا حتى الصباح
«بدلال» وأنا رقصت بلا تحفظ
أوه.. أنت تحجلنى.. أبحننا وقتها ما لا يباح!
سلامسكى: كنا بركن المسجد الأقصى هناك يثرنا فرح عظيم.. ص ٧٧

وهى نفس الصورة التى تتكرر مرة أخرى وبشكل أكثر إباحية فى المنظر الثانى عشر ليؤكد لنا وباقتناع شديد تلك الصورة الوهم. ورجال إسرائيل - عند الشرقاوى - ليسوا بأفضل حال من نساؤها، لقد صاروا احتياطين فى أسيرة زوجاتهم، أساسيين فى أسرة زوجات الآخرين، ليمنحنا الشرقاوى الشعور بالتفرد الدينى والتميز الأخلاقى، فلغة الحوار الوحيدة التى يتقنها جيش الدفاع الإسرائيلى مجرد إيقاع لاهث وراء الدلالات الجنسية لكل حروف الهجاء. والفعل الوحيد الذى يحترقه - بعد ٦٧ هو الغزو الليلي لحجرات النوم المفتوحة أصلاً للجميع. إنها نفس الصورة التى عشناها أو أدمنها برضا تام حتى دهمتنا الحرب الكارثة... فعدونا دائماً يقف على هامش البشر محملاً بكل الخطايا والسوءات بدءاً من الغباء والجنون وانتهاءً بتفسيخ كل القيم والتقاليد، ومن ثم نقتل دون أن ندرك أنفسنا.. ونسفه من انتصارنا إذا انتصرنا.. ونرد كل شئء إلى انتقام القدر والذى يحركنا إلى مصيرنا المحتوم. لقد قرر الشرقاوى أن يترك الوقائع اليومية والمعلنة ليدخل إلى الخرافات الشعبية. ومن هنا.. فإن انتصار الخير الذى هو نحن فى شكله المطلق، على الشر الذى هو العدو فى شكله المطلق أيضاً لا يخضع لأية استراتيجية أو تكتيك مدروس، بقدر ما يخضع بالأساس لحتمية انتصار الخير فى الحكايات الشعبية.

وبالفعل يتحقق أول انتصار فى المنظر السادس.. وهو انتصار لم نحققه نحن إنما سعى هو إلينا منجذباً بقوة الخير المغناطيسية، فالصحفية إيمى المدافعة منذ اللحظة الأولى عن الحضارة الإسرائيلية ضد البربرية العربية، قد أصبحت فجأة المدافعة الأولى عن القضية الفلسطينية، ودون أن نفعل شيئاً غير عرض محتنتنا الساكنة خيام العجز على الزائرين، ودون أن نتحرك باتجاه الفعل لأننا دائماً نعشق السكون تجاه رد الفعل.. تحولنا من فاعل إلى مفعول به ومن فعل إلى رد فعل، لا يوازي حتى الفعل فى القوة، لكن الشرقاوى جعلنا وبمتهى البساطة نكسب رأى العام ونحن واقفون أماكننا وخلفنا الجدار، بل إن إيمى نفسها تؤكد ذلك.. أننا إحترفنا مهنة البكاء ولم نرفع سوى سيوف السباب والشتائم التى نتقنها ببلاغة نادرة.

إيمى: أينما يعرف عنكم أنكم أصحاب حق قد سلب؟
ليس فى العالم إنسان لديه الوقت كى يبحث عنكم
أنكم لم تحسنوا عرض قضاياكم علينا
قاتلوكم عكسوا وضع القضايا واكتفيتم بالسباب
قرعوا الأبواب حتى المغلقات
فمضت تفتح من باب لباب

واعترلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء
إنكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء
وأدنتم كل من خالفكم ثم اكتفيتم بالإدانة ص ٧٤

وهذا ما يطوح بانتصار عبدالرحمن الشرقاوى ويؤكد توقيفه أيضاً أمام عدد محدود من المفردات اللغوية لم يستطع تجاوزها، ومن ثم خلق تراكيب جمالية تؤدي إلى الفعل وتحريك القضية، فإذا تأملنا هذا المقطع سنكتشف أن الشرقاوى قد استخدم عدداً محدوداً جداً من الكلمات وكررها أكثر من مرة داخل صياغة مباشرة تقترب من الشر مفتقدة دلالات وجماليات اللغة الشعرية.. فكلمة اكتفيتم تكررت ثلاث مرات - باب أربع مرات - إنكم أربع مرات - عنكم مرتان - قضايا مرتان وهو الأمر الذي يصبح أكثر وضوحاً في المناظر الخمسة عشر.

وإذا كانت شخصيات الشرقاوى المطروحة خلال المناظر السابقة بهذا الشكل الذي نكتشفه وبسهولة، ثم يعيد الشرقاوى التأكيد عليها من خلال كلام إيمل، فكيف تحول اتجاه الرأي العام إلى القضية؟! لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يكون هذا التحول قد تم من منظور عاطفى كما يطرحه الشرقاوى.. ويستحيل أن يتحول لمجرد أنه تحول وسط مجموعة من الخيام البائسة وصرخات المعتوهين، وجرح يصر أصحابه على تركه مفتوحاً ليجمعوا أكبر قدر من الصدقات والأسى، خاصة وإذا قدم لنا الشرقاوى أصحاب القضية أشد عجزاً فى التعبير عن الحاضر وعلاقاته الجدلية.. عن التعبير حتى عما يحسونه ولو بلغة الإشارات.

إن الأمر لا يعدو أكثر من تغييب وتخدير الذهن بتحقيق انتصار زائف وسريع، بحيث تستكين ضمائرنا ونشطح وراء خيال الشرقاوى عابرين قمم الجبال الصعبة، دون أدنى محاولة لرؤية هذه الجبال بوضوح، لأنها تبدو فى تخليق الشرقاوى مجرد نتوءات صغيرة يمكن بسهولة شديدة اجتيازها فى خطوة واحدة.

بعد هذه المحاولات الطويلة الخطابية لتحديد ملامح العالمين، يدخل بنا الشرقاوى بدءاً من المنظر السابع إلى عمليات المواجهة، وهى بالتأكيد ومن خلال النهاج المطروحة فى المسرحية ليست مواجهة صحيحة تتسم بالوعى والفعل الثورة وليس الفعل الانتحار، ليست مواجهة لاستعادة الأرض بقدر ما هى مواجهة عبثية أشبه بالدخول إلى حليات الرومان القديمة انتحاراً أمام أسد جائع، وهى هنا ليست انتحاراً قديراً أو عقاباً ملكياً ولكنه انتحار عبثى يتم باختيار تام. مواجهة من جانب الفلسطينيين تنشد الموت من أجل أن يتحدث العالم عن تلك البطولات الزائفة، ودون تحرير متر من الأرض يوارى جثثهم.. ومن جانب الإسرائيلين تأخذ شكل رد الفعل العصبى المتوتر المفتقد للأمان حتى داخل الجدران المغلقة، سرعان ما تتحول إلى رفض تام لهذه الممارسات ومن ثم التعاطف مع القضية الفلسطينية.

تصبح المواجهة فى نهاية المسرحية بين طرفين مقتنعين فى نفس الوقت بعدالة القضية؟! فمن يواجهه من؟! ومن يدافع عن من؟! ومن أيضاً يقتل من مادامت كل الخيوط تؤدي إلى نفس الدمية وتحركها فى إيقاع واحد منتظم، وهى نفس الرؤية التى يطرحها أيضاً عبدالرحمن

الشرقاوى فى مسرحية جميلة بوحريد. فأعداؤنا متعاطفون معنا، يحاربون معنا بالكلمات فلماذا نطلق بنادقنا إذن. ولماذا يتفجر الدم فى الأرض العربية.. إن العدو الذى يرسمه الشرقاوى ليس هو العدو الذى نعرفه، صاحب المذابح وقاتل الأطفال فى المخيمات. محتل الأرض. ولكنه عدو رومانتيكى جميل!!

يدخل بنا الشرقاوى إلى المواجهة ما بين العالمين لنكتشف المأساة.. فى المنظر السابع وفى أول عملية فدائية - ونحن لا نتظر بالطبع من هذه النماذج أن تفعل أكثر من ذلك - نجد الفدائيين أشبه بمجموعة من اللصوص التى تستخدم كل الحيل المشروعة وغير المشروعة من أجل السطو أو القتل أو النهب، والمسألة ستصبح أكثر بساطة وسهولة إذا كان العدو أبله تافها لن يكلفهم إلا خدعة بسيطة، ومن منطق الشرقاوى يصبح تحرير فلسطين عملية غاية فى البساطة لو أردنا ذلك.

رشيد: فكيف إذن نشغلهم إلى أن نضع الشحنة؟؟
ليلي: وماذا يشغل الإنسان فى الصحراء إلا حلم الراحة والمتعة؟
حازم: ولكنك يا بنتي.. لا.. قد يطمع الطامع فى حسنك أو ضعفك.
رشيد: تلك ضرورة الثورة يا عمى وليلي قلعة العفة.. ص ٧٦

هذه هى ضرورة الثورة كما يراها عبدالرحمن الشرقاوى، فأى مصيبة تلك التى يلونها ويزخرفها ثم يفتقروا بها عيوننا. وأية كارثة يصر على أن يكفنا بها منتظرين البعث، وماذا تقول رفيقات سناء محيدلى عن ضرورة الثورة التى ابتدعها الشرقاوى؟! وماذا يقول الأطفال الذين يلقون الأحجار على القوات الإسرائيلية فيقتلون ويُسجنون ويُعذبون؟!

وهكذا، بضرورة الثورة تخدع ليلي الحراس الإسرائيليين مع ملاحظة أن بينهم مجندة إسرائيلية!! وتدخل مصنع إنتاج القنابل لتلقى بالشحنة الناسفة ثم تفر ببساطة متناهية أمام الحراس، وكأنها كانت فى نزهة قصيرة تمارس بعضاً من نزواتها.

وتستمر عمليات المقاومة الشرقاوية خلال المشهد الثامن حيث يقوم رشيد بنسف المحطة دون أدنى خسائر، وتخرج ليلي وحيدة للقيام بالضربة التالية، ويبقى فيلسوف الثورة حازم الذى لا يعرف ما هى الديمقراطية رغم أنه معلمهم جميعاً

حازم: «فزعاً» ما تلك الديمقراطية؟ ص ٨٢

ولأن الفعل هنا يدور خارج حدود الرؤية المسرحية، فلا يتبقى إذن غير حواريات حازم وفلسفته البلهاء، فيسخر حيناً من التكنولوجيا وحيناً آخر من أم رشيد ثم يفلسف لأم رشيد المقاومة.

حازم: وما من سبيل لنا كي نعيش سوى أن نجاهد ضد العدو

بما يملك اليأس من مقدرة

بحب الأوائل للأخرة!

ولا تعليق على تلك الرؤية التى تشعرنا بالمرارة وتجعلنا نسخر منها بدلاً من التعاطف معها، لأنها تؤكد عمليات الانتحار التى يقودها ذلك المخرف، وتفسر هذا النضال الورقى الذى ما يلبث عندما تُعجزه الكلمات أو عندما يحس بحصار الحب الضيق الذى ألقى فيه، أن تعود إلى الوتر الدينى مدغدة حواس التفسيرات التى انطلقت من الحوارى الضيقة، ليصبح دوره هنا هو المؤكد لأوهام البسطاء وليس كسر قوقعة الخرافة والدخول بهم إلى منطقة الوعى. يأتى أبو حمدان ويخبرهم أن مصر قد أغرقت المدمرة إيلات فيكون رد الفعل الوحيد هو الفرح الساكن السلبي لأن الله قد انتقم لنا، وعلينا أن ندعو الله دون أن نتحرك.

أم رشيد: أغرقها الله لكى ينتقم لنا منهم.

أم رشيد: اضرب يا جيشاً يحرسه آل البيت اضرب.. اضرب ص ٨٩

وهكذا يعلق الشرقاوى أخطاءنا وانكسارنا على القدر، ثم يدعونا للجلوس نسأل الله أن ينصرنا، إنها دعوة لزيادة مساحة العجز وتسؤل النصر، والتوقف على أعتاب السيدة نطلق البخور وندعو الله بأن يخسف بهم الأرض ويشردهم في البلاد الواسعة.. لقد قطع الشرقاوى أقدامنا وأيادينا ليكون التسول مبرراً ومنطقياً. ويعود حازم في نهاية المنظر من خلال الشرقاوى أو يعود الشرقاوى مرتدياً ملابس حازم ليؤكد لنا أن العبرة في الحرب هي من يصرخ قبل الآخر كما قال عنتر بن شداد عندما سأله كيف كان البطل الفرد وهو العبد.

ويضيف الشرقاوى في المنظر التاسع بعداً جديداً لرجال المقاومة، وهو يتسق تماماً مع البلاهة التى يغوصون فيها لحد الاختناق، فهم لا يعرفون الحب.. يشعرون به ربما في لحظات نعم.. لكن أن يتحول هذا الشعور إلى واقع مادي ملموس فهذا هو ما يرفضونه.. لأن الحب خارج نطاق عمليات الانتحار.. والحب هنا ضد المقاومة.. نقيضان لا يمكن أن يلتقيا.

مقبل: يا إلهى ما الذى بحث به الآن لإيمى؟!

أنا الآن عشيق أم مقاوم!! ص ٩٣

لقد أصبح الحب مطارداً مثل أى شىء في فلسطين، وأصبح الحب — كما يؤكد الشرقاوى — عيباً وعاراً ينجل منه المقاتلون، فمقبل يحب إيمى لكنه لا يستطيع أن يتوقف أمام هذا الحب ولو لحظة واحدة، لأنهم جميعاً مجرد آلة ميكانيكية متحركة في طريق واحد هو طريق الموت.. يصر الشرقاوى على أن ينحدر بهم حتى أسفل التل، فكل صفة يطلقها عليهم تدحرجهم إلى أسفل وبشكل أكثر سرعة وقسوة.. إنهم لا يعشقون إلا الموت.. ولا يتحركون إلا ليغرسوا السيف في صدورهم حتى تتغنى بهم الأشعار وتطول المراثى.. ولتأمل هذا الحوار ما بين أم رشيد وإيمى عن الحب.

إيمى: فلماذا تجدين الحب عيباً؟؟

أى عار في امتلاء القلب بالوجود النبيل؟!

أم رشيد: أهو مثل التكنولوجيا يا فتاة؟! ص ٩٥

السخرية من الحب والتكنولوجيا معاً، وكأن الخيام هي التي ستحملنا إلى عكا، وكأن الدواب هي التي ستقودنا إلى القدس، وكأن الحب سوف يجعلنا نبدو إنسانيين، وهذا هو العيب والعار بعينه ونقطة الضعف التي سيلتقطها الصديق قبل العدو ليظهرنا ببناء، ثم يذبحونا ونحن نائمون في قصائد العشق.

إيمى: قد عرفنا الحب كل الحب حتى في السويغات الحوالمك
أم رشيد: نحن لا نعرف هذا، نحن لا نفهمه يا صحفية.. ص ٩٥
أم رشيد: التي تنشك في القلب تحبه ص ٩٩

إنها نماذج مريضة خارج إطار الواقع والذي يفرض عليهم التوقف كثيراً أمام حركات المد والجزر، نماذج تخرج من ذاكرة الشرقاوى لترتد إلى الحائط المصمت في حركتها الآلية، فهي تفتقد الشكل الإنساني وتتحول إلى مجرد ببغاوات تردد شعارات الشرقاوى وتعيش رؤاه، دون أن تعي ما تفعل، فهو يحركها كيف يشاء ووفق الاتجاه الذي يريد، فتتوقف دائماً في المنتصف، أو تصطدم في النهاية بالجدار، لأن الاتجاه الذي حدده ليس أكثر من جبل رفيع ما بين السداجة والوعى.

وكما أضاف الشرقاوى بعداً جديداً للفلسطينيين، يعود مرة أخرى ويشكل سريع ليضيف بعداً آخر للإسرائيليين في المنظر العاشر، وهو بعد يطوح بكل القضية ويجعل من النضال اليومي في الضفة وغزة مجرد حركة بهلوانية استعراضية وأمام مشاهدين لا يدركون ما يحدث بالضبط. فمارسيل رجل الفكر الذي يحمل أعلى الأوسمة والذي اشترك في حرب ٦٧ «ستغدو كلماتي رصاص» أصبح الآن عاجزاً عن النوم لأن وجهها مصرى قتله في سيناء يقف الآن أمامه، فيجعله يرتعد لا خوفاً ولكن شعوراً بالذنب، بل إن هذا الوجه يقف دائماً في المنتصف ما بينه وبين زوجته.

يشعر مارسيل بالمأساة التي شارك فيها، ويؤرقه الدم الذي تحشر على يديه، ويصل الأمر إلى قمة السخرية عندما يتهم المؤسسة العسكرية الإسرائيلية بالوحشية «لم تكن تلك بحرب، أنها كانت مذابح» ص ١٠٣، لقد تحول مارسيل إلى إنسان يعيش خارج نطاق المؤسسة العسكرية «أنا ذا من قاوم النازية السوداء في باريس قد أصبحت غولاً!» ص ١٠٤، فالخامس من يونيو سوف يظل يحاصره بالدم؟! لقد بدأ يدرك فجأة الفرق بين الخسة والعدل، بين الاغتصاب والبسالة، كل هذا لأن وجه فلاح مصرى قتله في سيناء، مازال يطالعه فلا يحتمل حسه المرهف ورقته البالغة، أن يتخيل الأطفال والزوجات في مصر وهم يهيلون عليه اللعنات.

ويصل الأمر بمارسيل أن يلقي ابنه الصغير هذا التغير الواضح عندما يسأله لماذا يحاربهم الفلسطينيون.

مارسيل: إنا نعيش هنا على أنقاضهم
إنا سَمِنا ها هنا من قوتهم!!

وصدورنا امتلأت بطيب هوائهم

إنا سلبناهم هنا تاريخهم وحياتهم ووجودهم. ص ١٠٦، ١٠٧

ويحاول مارسيل أن يقنع زوجته بالعودة إلى فرنسا موطنهم الأصلي هروباً من هذا الجحيم الأثم، هذا هو العدو الذي نواجهه يبدأ بالتراجع للوراء ثم يستدير ليتنصر لنا بدلاً من أن يطعننا. ومارسيل ليس نموذجاً متفرداً - عند الشرقاوى - ولكنه يصد منا ضمن نماذج عديدة داخل «وطنى عكا» لنكتشف بعد فترة تحول الجيش الإسرائيلي والمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، من قتلة أطفال ومغتصبى أرض إلى أوردة رقيقة مرهفة يعذبها الدم ويؤرقها أطفال العرب، ومن ثم يصبحون طابوراً خامساً داخل إسرائيل.. يدافعون عن القضية أكثر مما ندافع نحن.

وكما ترد الشخصيات وتتحول من النقيض إلى النقيض، وكما تتحرك فوق سلك رفيع مشدود بين دائرتين، ترد إيمي في المنظر الحادى عشر إلى بوابة السداجة التى تفضى بدورها إلى ساحة البغاء والدعارة.. إيمي المحبة لمقبل المدافعة عن القضية - تصبح من منظور الشرقاوى الراكد - امرأة غريبة خارجة من عباءة الجنس والإباحية، والتى لا تتسق مع حضارتنا الشرقية الواقفة خلف برقع التقاليد، إنها هنا تمنح نفسها لأبى حمدان وهو جريح لمجرد أنه طلب ذلك، وهى لم تجد فى ذلك أية غضاضة، بل إنها وهبت نفسها وجسدها من أجل القضية؟! وتنطفئ ثورة مقبل الرومانسى أمام إصابة أبى حمدان.

ويرتد أيضاً جندي إسرائيلى آخر، ويرتد معه فى نفس الوقت عبدالرحمن الشرقاوى عبر مساحة الأحزان التى شكلتها المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وعبر الأشلاء الساكنة فوق الخريطة - العربية، يرتد ليقدم لنا نموذجاً فريداً لجندي إسرائيلى «حرسى الحرب ففر» فأعطاه أبو حمدان عباءته وعقالاً عربياً، ودخلوا إحدى القرى فى الوقت الذى تقوم فيه إسرائيل بضربها بالنابالم.. يموت الجندي الإسرائيلى المسكين!! ونتوقف أمام المشهد النادر الذى يقدمه لنا الشرقاوى.

إيمي: ومات الجندي المسكين وكانت آخر كلمات أطلقها:

فليحيا الإنسان صديقاً للإنسان بحق!

وأمسك شيخ عربى طارت ساقاه بذراع الإسرائيلى

هذا المنظر لن أنساه..

ومات الرجلان معاً ص ١١٢

ونحن أيضاً لن ننسى هذا المشهد الذى حقق ببساطة وبلادة معاً وحدة القاتل والقتيل.. الظالم والمظلوم.. السارق والمسروق.. تشابكت يد ملوثة بالدم المتفجر من أجساد أطفال بحر البقر وصابرا وشاتيلا بيد آخر مقتول منذ زمن بعيد، فلم يعد يشعر على يد من يقبض بل أنه فقد القدرة على الإدراك إن كانت يد آدمية أم كتلة من الحجر.

ووسط هذا الجو الرائع الذى حقق من خلاله الشرقاوى ما عجزنا عنه عبر سنوات طويلة، ووسط هذه الرائحة التى حاولوا نشرها على الجسد المتعفن، تمنح إيمى نفسها لأبى حمدان «فى لهيب المأساة تثور الرغبة أحياناً فينا» ص ١١٣ ثم تعتذر ببساطة عما حدث لأنها أحست بالرغبة وسط الأجساد المحترقة بالنابالم ورائحة شواء الجسد الآدمى، فعلت ذلك لأنها أجنبية من حضارة تختلف عن حضارتنا.. وما بيننا حد رمادى.. ما بين الأبيض والأسود.. ما بين اليشامك والسيقان العارية، وما بيننا وبين أنفسنا هذا القتل الذى يبحث عن كفن.

فى المنظر الثانى عشر يجتمع الجنود الإسرائيليون فى أحد نوادى الضباط لمناقشة كيفية الرد على اغراق المدمرة إيلات، ويأتى أبو حمدان ومعه ليل لدراسة الموقع تمهيداً لتوجيه ضربة جديدة، ويكلف يعقوب «أبو حمدان» بتوصيل كمية من الحشيش إلى القنطرة لتروىجه فى مصر،.. وبعد هذه المقدمات التى لا تنتهى أبداً إلى نتائج وكأنها رءوس موضوعات معلقة، يبدأ مارسيل فى مهاجمة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية فى شبه هستيريا بأنهم مجموعة من المرتزقة تبنى مجداً زائفاً، فكل شىء باطل وقبض الريح باطل، ونتيجة هذه الخطبة الحماسية تتحول مارجو زوجة مارسيل، تخرج من الحضارة الوهم إلى الواقع الكابوس الدموى، وينضم سعد هارون العربى اليهودى إلى مارسيل وزوجته، وهكذا كسبت القضية الفلسطينية ثلاثة مرة واحدة هم صفوة مثقفى إسرائيل، ولا يتبقى غير الباحثين عن الجنس.

وينتهى المنظر الثانى عشر بانفجار هائل نتيجة العملية الفدائية والتى لم يتحرك فيها الزمن المسرحى وكأن العمليات الفدائية وليدة اللحظة والاكتشاف الفجائى، كأننا أمام رقعة شطرنج تتحرك فيها البيادق إلى مساحات سوداء أو حمراء.. ترتد أو تسقط.. تخرج من الرقعة أو تظل فوقها حسب قدرات المحرك نفسه.. وهو هنا لا يلاعب إلا نفسه ومن ثم فهو المنتظر الوحيد والخاسر الوحيد أيضاً فى ذات الوقت، لعبة متعادلة تتوقف فيها حدود الاكتشاف والمواجهة.. يتوقف العقل ويبدأ لأن اليد التى تحرك واحدة، لقد توقف الشرقاوى داخل مربعات هذه الرقعة لاعباً وخصماً فى ذات الوقت، وبالتالي حاول أن يحرك أكبر عدد من القطع فى أسرع وقت، دون محاولة تأمل جدلية تلك الحركة وعلاقة المحرك بالمتحرك من ناحية، ومن ناحية أخرى علاقة المتحرك بالرقعة التى يتحرك فوقها. فمن هذا المنظور يتحرك الحوار عشوائياً ويسقط فوق الموائد دون أن يمتلك القدرة على التحول إلى شكل درامى، ودون أن يتحول إلى كائن حى تتفاعل معه رفضاً أو إيجاباً، ملامسة أو التصاقاً.. فهو حوار مكرر يؤكد وجهة نظر الشرقاوى حول العمل الفدائى والأصوات المدافعة عنا من داخل إسرائيل، والذى سبق وقدمها فى مناظرة السابقة.. يتبقى فقط تلك المعلومة التى أراد أن يزرع بها، وهى محاولة إسرائيل لإفساد الشباب المصرى بالحشيش.. لقد افتقد الجميع صورتهم الإنسانية وأصبحوا إما شطاراً نبلاء يتحركون لإنقاذ الأميرة، وإما عفاريات وجنيات اجتمعت كل علامات القبح فيها.. ونحن نسمع ما يحدث.. نتأوه أحياناً.. نعجب أحياناً أخرى.. ولكننا أبداً لا نتألم ولا نفتح عيوننا.. ولا نتحرك.

ويستمر نفس الحوار في المنظر الثالث عشر.. ويظل قطار الحدث واقفاً في نفس محطته القديمة، يطلق صفيره بين الحين والآخر دون أن يتحرك، وفي اللحظات القليلة التي يتحرك فيها يخرج عن القضبان فيحدث نوعاً من الدوى والاننيار. في هذا المنظر يخرج مقبل وغسان ورشيد وماجد ومعهم الصحفية إيمي لنسف الجسر حتى لا تعبر القوات الإسرائيلية إلى القرية.. ويأتي الإسرائيليون وهم يندفعون ببلاهة إلى قبضة الفدائيين، فرغم أنهم يدركون أن الفدائيين قد وضعوا الألغام في كل الطرق، إلا أنهم يتوهمون أنهم لم يكتشفوا هذا الجسر، ورغم أنه يؤدي مباشرة إلى القرية، فأية سذاجة أكثر من هذه. ثم يتوقف كل شيء ليبدأ الحوار الطويل بين سلامسكى ويعقوب لنكتشف أيضاً أن سلامسكى هذا قد أصبح مدافعاً عن القضية الفلسطينية، رافضاً للممارسات القمعية، سلامسكى المتشدد والمتعصب يصبح فجأة داعية جديداً للسلام والحب.

سلامسكى: إنا أصبحنا أدوات في أيدي أشباح تضرب!

تضرب مالا أعرفه تضرب مالا أمقته ص ١٣٨.

ولنكتشف أيضاً من خلال الحوار - وبالكثرة اكتشافاتنا - أن مارسيل قد غادر إسرائيل إلى باريس، وأن زوجته مارجو تنتظر أن يدبر حياته هناك لتلحق به، ثم يخرج يعقوب وسلامسكى بعد أن أصدر الأول أمراً إلى قوته بعبور الجسر.. ويستعد الفدائيون لنسف الجسر، ولكن لا يمكن أن يمر الحدث هكذا ببساطة، لابد أن نغلفه ونصدره إلى الجرائد حتى لو كان معطوباً وفاسداً.. إننا نتوقف هنا عند مشهد نسف الجسر، لأنه يلخص العملية الفدائية من وجهة نظر الشرقاوى بالطبع.. تصبح العملية الفدائية مجرد شهاب يمرق عبر السماء ثم ينطفئ سريعاً، لا يبقى تأثيره أكثر من ثوان ثم يسود الظلام كل شيء.. لا تتبدل السماء.. ولا تحترق الأرض، فعندما يخلع الفلسطينى ثياب اللاجئ، لا يخلعها تخلصاً من العجز والانكسار وبحشاً عن ثياب لا تحترقها رصاصات الهزيمة، ثياب تستكين فوقها العصافير والأحلام المؤجلة.. لكنه يخلعها ليرتدى بدلاً منها أكفان الشهيد.

مقبل: إنه الإصرار يا إيمي على أن يخلع الواحد منا سمة اللاجئ كي يلبس أكفان الشهيد.

إيمي: فلماذا ينبغي أن تقتلوا جميعاً

بالذى فيكم من الأحلام والروعة والأشواق للعدل وللعيش السعيد
لا تقل هذا بربك.

ينبغي أن يسقط الإنسان في معركة الحرية الكبرى شهيداً عندما يكسب شيئاً للقضية.

عند هذا يصبح الموت الذى يستبشع الإنسان حتى ذكره، فخراً بحق

مقبل: إنه منطق خوف لا كفاح

إيمي: إن هذا لانتحار ص ١٤٤ - ١٤٥

فالموت الذى نحقق من خلاله انتصاراً وكسباً جديداً للقضية هو فى نظر مقبل الذى يصفه الشرقاوى بقديس الثورة، منطق خوف لا كفاح.. فالكفاح عنده هو أن نموت من أجل الموت.. أن نصنع نعشنا ونتحرف فى ميادين الشعارات البراقة.. ومن هنا يندفع مقبل وماجد إلى الموت انتحاراً بعيداً عن الخطة المرسومة والتي تكفى وحدها لنسف الجسر وإبادة القوات الإسرائيلية.. يرفض الاثنان التحذيرات المتكررة ويندفعان إلى الانتحار من أجل إعجاب الدنيا بهما.

مقبل: أنا مسئول عما أفعل والمعركة تواجهنا وأنا من تنظيم آخر

وماجد: سنجذب إعجاب الدنيا ومحبي القوة للحق ص ١٤٧.

فالموت هنا هو تسول الإعجاب.. ولكننا للأسف الشديد لا تواجهنا إلا السخرية، ولا يسقط فى يدنا الممدودة غير التهكم والازدراء.. فمن يدافع عن دم أهله صاحبه، ومن يدافع عن بيت تركه صاحبه وانتحر تحت العربات المسرعة.. إنهم يموتون دونها ثمن.. فلا تزهى الأرض ولا تصرخ الدماء. ولا يتبقى غير أكوام من الجثث. إن إيمى تلخص القضية كلها.. والقضية التى لم يفهمها - أو رفضوا فهمها - ثوار عبدالرحمن الشرقاوى.

إيمى: ليس العبرة أن تستشهد فى معركة ضد الظلم

لا يا مقبل إن العبرة فيما تكسب

لم يكسب أحد من موتك يا مقبل

إن الثورة لم تتقدم.. لم تكسب إلا الخسائر

ولوعة من يفتقدونك

لم تكسب جزءاً من أرضك يصلح حتى قبراً لك ص ١٤٩

إنهم يدخلون كهوف الكارثة وهم يرتدون أقنعة البطولة.. لقد بهرتهم شمس الشعارات الساطعة، فلم يروا الأرض التى انفتحت تحت أقدامهم، ولم يروا القضية وهى تقعى بجوار حائط مهدم ملفوفة بالسواد، فأى انتصار يستطيع أن يحققه هؤلاء الثوار؟ أى مستقبل يمكن أن يأتى من خلف أجسادهم المثقوبة بالرصاص دون جدوى؟!

فى المنظر الرابع عشر يجلس الجميع وهم يشرثون ويستعدون لعملية جديدة داخل الأرض المحتلة نفسها.. وفى المنظر الخامس عشر وهو المنظر الأخير يحاصر الإسرائيليون القرية للقبض على الفدائيين أو تدمير القرية.. وهنا يبدأ الجيش الإسرائيلى أو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية فى التحول إلى جانب القضية الفلسطينية. واحداً وراء الآخر ينضمون مادياً أو معنوياً إلى القضية، فأبو حمدان يأتى بصناديق الذخيرة.. ومعه شاين من الجنود الإسرائيليين قد سئم الحرب وانضم إلى صفوف المقاومة.. ثم يعلن سلامسكى وسعد هارون موقفهما بشكل أكثر قوة وفى مواجهة المؤسسة العسكرية نفسها.

سعد: أجل نحن تقدمنا وأتقنا فنون الختل والتزييف والقتل
وتقدمنا وأصبحنا ملوك الغدر
تقدمنا وأصبحنا وباء العصر..
سلامسكى: مؤسسة الحرب اعتقلتنا فى خندقنا..
وبدلاً من أحلام العدل
امتلاً الصدر بأحلام عدوانية
وشردنا عرب المنطقة إلى الصحراء
فعاشوا فيها دون وطن.
وها نحن أولاد اليوم نبىد ونقتل دون توقف ص ١٨٣.

ويتم القبض على سلامسكن لمحاكمته ، بينما يتم قتل سعد هارون بالرصاص، وتأتى
إيمى ومارجو والكاتب الذى رأيناه فى المنظر الأول ومعه فتاة صحفية جديدة، والجميع قد
عبروا الحد الفاصل بين الدعاية الوهم الجميل وبين الواقع الوحشى الملوث بالدم.. الجميع
خرجوا من غابات المؤسسة العسكرية فى لحظة واحدة إلى العراء، أصبح الدم الذى شربوه فى
نخب الانتصار منذ سنوات، مثيراً للرثاء والشجن والأسى الطويل .

إيمى: ها هم يازوجة مارسيل
هاهم يجتمعون الآن لنسف القرية..
الكاتب: هذا المنظر!! حشد الناس كذا بالجملة لم أعرفه إلا أيام النازية!!
الصحفية الجديدة : لو كنت سمعت بهذا يوماً وأنا فى وطنى أكتب..
لحسبت الأمر دعاية عرب يستجدون
فما أحقنا فيما نحسب ص ١٨٠
مارجو: سنسافر منذ اليوم إلى باريس ولو متنا جوعاً ص ١٨٢

هكذا - وببساطة - تحولت كل الشخصيات الإسرائيلية فيما عدا يعقوب وروبرتو من
قتلة إلى مقتولين، انهارت المؤسسة العسكرية الإسرائيلية.. وأدرك الرأى العام العالمى فداحة
المأساة وتابوت الخدعة التى نام فيه طويلاً.. ولم يعد أمامنا غير خطوة واحدة وينتهى كل
شئ، خطوة لن تكلفنا الكثير، طالما أبو حمدان موجود فنحن نستطيع أن نتصر.. أن نحل
المشكلة، ولا يهم بعد ذلك أن صححونا فزعين على الأسلاك الشائكة، فنحن نستطيع - وهذه
حرفتنا - أن ننام مرة أخرى ولفترات طويلة ونحلم كما نشاء. فالشرق اوى ينتصر لنا فى نهاية
المسرحية بشكل عبقري.. استطاع براءة أن يحقق لنا فى الحلم ما عجزنا عن تحقيقه عبر
مساحة الواقع وكما يؤكد فرويد، فالفعل الذى يؤرقنا فى الواقع ويوجع ضمائرنا ولا نستطيع
تحقيقه أو التخلص من رناته المعدنية المفزعة، نحققه فى الحلم وبالتالي نترك أوزارنا خلف
الحائط حتى لا تصحبنا فى رحلتنا السعيدة ، فنمضى بلا أدنى إحساس بالذنب وتستريح
مشاعرنا المرهقة..

فالانتصار الذى يبدأ فى المنظر الخامس عشر بمنطق حازم فيلسوف الثورة الأبله، منطق
العض والركل.

حازم: «لناس» سيعضون على إصبعنا الآن ونحن سنعض،
أينا يصرخ من قبل أخيه ينهزم..
أفهموها أنها حكمة عنتر! ص ١٧١ - ١٧٢.

منطق عنتر فى خيام الجاهلية وساحات النزال الفردى ينسحب الآن على غرف
التكنولوجيا وساحات الصواريخ، ويحقق للمحاربين نصف انتصار.. النصف الآخر يحققه
فعل «أبو حمدان» الذى يقترب كثيراً من ألعاب الحواة فى دوائر المباغته المفتعلة، فهو يخدع
يعقوب بأن الصندوق الذى يحمله يحتوى على «كنز مهول كان مخبوءاً بأغنى الأديرة» فيلتف
حوله يعقوب والجنود الإسرائيليون، ويفتح أبو حمدان الصندوق ويقذفهم بالمواد المتفجرة
فيموتون جميعاً، ويخرج هو سالماً.. نفس منطق عنتر و«أبو زيد الهلالي» والذى يخرج من
ذاكرة العامة بعد إضافة الرتوش.

وتأتى أم رشيد وتخبرهم أن ابنها قد استشهد وهو يواجة قافلة الإمدادات الإسرائيلية
وحده، وتحمل مدفع ابنها لتبدأ الرحلة التى لم يكملها.. ويقف حازم بعد هذا الانتصار
الرائع ليلقى بمنولوج طويل عن الدموع والأحزان، والليل الذى يتبعه الصباح، والجبل
الذى «يعيش لكى يصوغ الكبرياء» ثم ينتهى إلى المستقبل الباسم الذى أشرق فعلاً ولم يعد
وراءنا سيف يمتد حتى القلب، ولم يعد أمامنا انفجار القنبلة.

حازم: وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع!

ها نحن يا وطنى.. نعود إليك من تيه الضياع

وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد

بنضارة الزمن السعيد

عكا! لقد.. عاد الطريد مقيداً.. وغداً يعود بلا قيود ص ١٩١.



ونتوقف قليلاً أمام الرؤية الخاصة جداً للقضية.. وكيف استوعب الشرقاوى الأحداث
ثم دفع بها فوق الورق وماذا أراد أن يقول بالضبط؟!!

يقول ماكس فريش «سوف أعتبر أن مهمتى فى الكتابة للمسرح حققت النجاح الكامل،
إذا استطاعت إحدى مسرحياتى أن تطرح السؤال على المتفرجين بصفة تقضى مضاجعهم
بحيث يفتقدون القدرة على الحياة دون التوصل إلى الإجابة عن السؤال. وإجاباتهم هم
أنفسهم لا يمكن أن يعثروا عليها إلا فى الحياة بالذات».

فما هو السؤال الذى طرحه الشرقاوى علينا من خلال وطنى عكا؟!!

وهل استطاع أن يحرك بحيرتنا الراكدة ويخلع عنا عباءة السكون الكهنوت؟!!

هل جعلنا نتوقف أمام القضية ونحن نفكر ونحاول أن نتحرك؟! أم دفع بنا إلى شرقة الحلم الجميل فاختنقنا؟! إن الشرقاوى وهو يحاول أن يكون له سبق تقديم القضية خاصة بعد هزيمة ٦٧، كان يدرك إن ارتداء القناع أكثر سهولة من مواجهة الدمامة والقبح، ويعى أن العيون المفتوحة طويلاً المتأملة بعمق، ستصاب بالتأكد باهتزاز الرؤية فتختلط التفاصيل الصغيرة والكبيرة.. الخطوط المستقيمة والملتوية.

كانت الناس بعد الهزيمة مازالت في حالة لا وعى.. تقف في غيبوبة بين حد الأمل وحد الغد.. بينما «الآن» قد صار صحراء قاحلة بلا نهاية.. كان الجميع يعيشون حتى اللحظة شعارات الانتصار وأغانى التحرير وخطب الزحف إلى القدس.. لم يكن أحد يتصور حتى صدور قرار التنحي أن الجيوش العربية قد فرت في الصحراء، وأن العدو أصبح أكثر قرباً، يستطيع - لو أراد - الوصول إلى القاهرة.. كان كل شيء رمادياً حزيناً.. وما بين الحلم والواقع.. وقفت الناس تبحث عن شجرة خضراء مورقة في زمن الجفاف.. تبحث عن الزينات وأقواس النصر وأغانى البطولة، فلا تجد غير كتل خشبية متأكلة ومراثى الشهداء..

وأراد الشرقاوى ألا تسقط الناس في بئر الحقيقة المروعة، ألا تكتشف أن المسافة ما بين القاهرة والقدس.. بل ما بين القاهرة وغزة درب من الدم والموت والمستحيل.. فحاول أن يحقق لهم انتصاراً سهلاً جليلاً يخلصهم من حالة الموت الأكلينكى.. أن يقوم بالفعل نيابة عنهم محققاً على الورق ما عجزنا عن تحقيقه في الحقيقة.. وبالتالي نظل ما بين الوهم الجماعى والوهم الفردى.. فنصفق لدون كيشوت بل ونعبر وراءه إلى مدن الصفيح والحجارة.. فبدلاً من أن تدعو المسرحية الناس «إلى استعمال قدرات الذكاء وإصدار الحكم بعد التأمل وإعمال الرأي، وتوقف كل إمكانيات الوجدان وتحرك الأحاسيس وتنبه المشاعر مما يجعل المتفرج متميزاً عن الفرجة» كما يؤكد جاك كويو. تدعونا وطنى عكا إلى الإستكانة وانتظار عودة برومثيوس بالنار المقدسة لندفء أعضائنا التى غطاها الجليد، فما دام الإسرائيليون يدافعون عنا بهذه البسالة وبهذا الوعي، وما دام أبو حمدن ينقذنا من القلة الشاردة داخل المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، فلا حاجة لنا لأن نجهد أنفسنا ونصنع شرقة جديدة داخل شرقة أحزاننا.

فنحن لا نتحرك لا مع الصراع ولا في الاتجاه المضاد له.. نكتفى بالتوقف أمام المربع الأبيض الذى تتحرك عليه الصور السوداء أحياناً، الباهتة والمتفائلة أحياناً أخرى وبسرعة شديدة، إلى أن تتوقف تلك الصور المتحركة كشارلى شابلن فنشعل سجاثرنا ونحتسى القهوة.. فالصراع الذى يرصده الشرقاوى طوال الخمسة عشر منظرًا هو صراع بين خطين بالقلم الرصاص دون أن يدرك أنه كلما كان العدو قوياً ذكياً كان الانتصار أكثر قيمة والعكس صحيح، فنحن لا نتصر على البلهاء والمعوقين وأنها نهزم أنفسنا.

فالجانب الأول فى الصراع وهو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية يحمل بذرة فئائه منذ اللحظة الأولى، بحيث لا يتبقى غير دفعه واحدة، بسيطة وينهار كل شيء، مجموعة من

البيض الفاسد وضعت في سلة واحدة، فهذه المؤسسة العسكرية بقبضتها التي تحاول الالتفاف حول عنق الخريطة العربية لتحرك بعد ذلك فوق الجسد الساكن، تتحول في نظر الشرقاوى إلى مجموعة بشرية مختلفة تمارس الدعارة والعشق ولا تحترم أى شىء، تدخل من بوابة البغاء إلى ساحات الجسد المنتهك .. وفي لحظات الفعل تكتشف مأساتها وتشعر بوخزة الضمير، فترتد كائنات أكثر إنسانية من أصحاب القضية أنفسهم، وهم هنا يتحولون دون سبب إلا أن الشرقاوى أراد ذلك بشكل يجعل المؤسسة العسكرية أشبه بالدجاجة التي استشعرت قسوة وقذارة القفص الحديدي فتفر مذعورة إلى العراء أو الموت، تتحول الشخصيات من النقيض إلى النقيض .. من التعصب الأعمى إلى التعاطف الأعمى أيضاً ليتحقق لنا أنتصارنا السريع في النهاية.

فمارسيل وسلامسكى، يتحولان في النهاية إلى كشف المؤسسة العسكرية أمام الرأى العام، وبعد أن ارتكبا من المذابح ما تتوقف أمامه الذاكرة البشرية طويلاً، فمنذ اللحظات الأولى ونحن نعيش موقف مارسيل وسالا مسكى والمتسق تماماً مع تركيبة جيش الدفاع الإسرائيلى، القائم على عكس الحقائق، بحيث يصبح المغتصب مدافعاً عن وجوده الإنسانى الضعيف، والمتسق في نفس الوقت مع تركيبة الشخصية الإسرائيلية التي تعتلى عرش الإنسان وتتحرك في كل الاتجاهات المحرمة.

مارسيل: إننى أمضى إلى معركة التحرير كى أدفع عن أطفال إسرائيل ما هددهم

ولكنى أوقظ هذا العالم عنا

وستغدو كلماتى طلقات ص ٤٠

سلامسكى: إننا شعب صغير ومناضل ص ٣٩

تخرج هذه النماذج فجأة من جلدها، أو يزيل لها الشرقاوى الوشم القديم فوق صدرها بهاء النار، فيتشوه الجلد، ثم يعدو ويمجرى لها عملية تجميل لا تنجح في إخفاء القبح القديم .. تتحول هذه النماذج في نهاية المسرحية إلى أغنية دعائية تدافع عن القضية الفلسطينية، مهاجمة في ذات الوقت المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، تتحول وتتناقض مع ملامحها الواقعية وحركتها الدرامية وإشارات الدلالة.

مارسيل: أى هول جاء من بعد التار!!

إن مصر الأمس هبت تنقذ العالم من زحف التار الأولين وأراها

تفضح اليوم تاراً آخرين.. ص ١٢٣

سلامسكى: وإذا الصهيونية تملؤنا بعداء أعمى للعرب

أثقلت الكاهل بالمدفع

أثقلت القلب بوهج الحقد

وماذا أصبحنا من بعد؟؟ عصابات إرهابية ص ١٨٣:

هذه هي صورة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية التي نواجهها كما تطالعنا في «وطني عكا»، عربية أكثر من العرب أنفسهم، مصرية أكثر من المصريين.. فمن نحارب إذن؟! وكيف تكون المواجهة؟! ومن الذي يعبر النصل المحمى؟! إننا نصبح في هذه الحالة لا نحارب إلا الأصدقاء والأصوات الحرة التي تدافع عنا، ومن غير المعقول ولا المنطقي أن نقتل أصدقاءنا أو نلقى في مساحات ضيائهم بالقنبلة، المعقول الوحيد والمنطقي أن ندعهم يقتلوننا هم بالوهم والغازات السامة، حتى نصبح شهداء عصر الفروسية والنبالة، وتصفق لنا الدنيا وتتحدث بشهامتنا العربية، وتلفنا شهادات الأمم المتحدة .

ماجد : سأرمي قنبلة فوقها يامقبل ..

مقبل : لا ياما جد هذا صوت حر حقاً

غسان : هذا صوت للحرية ص ١٤٠

ولا يتوقف الأمر عند حدود ماريسيل وسلامسكى لإظهار التناقض الواقع داخل المؤسسة العسكرية بحيث ترتدى غلالة المنطقية الشفافة، ولكن التحول ينسحب على الجميع مشكلاً ظاهرة تكتسح في طريقها أوراق المعقولية .. لم يعد داخل هذه المؤسسة . إلا قلة تترنح هي الأخرى تحت وطأة التحول أو الموت الفجائي الطفولي، ومن هنا ينتفى تماماً دور الجانب الثاني في الصراع، لأنه حتى ولو لم يتحرك، فإن الجانب الأول كفيل بإسقاط نفسه والانتصار لنا وتحرير ذواتنا المتخمة بالأحلام، وتعلوا أعلام القضية في هذا الفضاء الساكن .

وعلى الضفة الأخرى يقف الفلسطينيون - الجانب الآخر في هذا الصراع - غير قادرين على عبور النهر، واقفين تحت مقصلة المأساة التي تعذبهم وتدفعهم إلى منطقة البكاء على أطلال الزمن الماضي، وما بين العجز عن الفعل وتبادل الاتهامات، تظل هذه النماذج الهامشية الملامح المسكونة بالشعارات والنواح المفتقدة لمشاعرهما الإنسانية، واقفة بانتظار غضب الله وانتقامه من القوم الكافرين، أن يطل أبطال السير القديمة من الورق الأصفر إلى الواقع الأكثر صفرة حاملين سيوف الفعل والخلاص. هذه النماذج التي تظل حتى المنظر السابع مجرد أفواه تصرخ في الأسواق أو تنوح في الخيام، مجرد نماذج ورقية تتطاير في الهواء ثم تسقط في دائرة الرعب والحريق، فلا يتبق في النهاية غير الرماد.

وعندما يتحركون نحو الفعل التحرير، لا يتحركون حاملين مصابيح الوعي والقدرة على تحريك القضية ولو شبر واحد، وإنما تصبح هذه الحركة مجرد حركة خفائية ترتطم دائماً بالجدران المظلمة، فهم يؤمنون بأن الانتصار لن يتحقق إلا باستلهاهم خطة بدر وانتقام الله، واستدعاء أبطال العرب القدامى. والذين تفر القبائل تحت وطأة سيوفهم المشرعة، ومن هنا.. فإن حركة التحرير تبدأ بإفخاخ النسوة العرب وشبق الإسرائيليين، وتنتهي بالانتحار العشي المضحك، وما بين البداية والنهاية تفتقد هذه النماذج ملامحها الإنسانية، فلا تعرف الحب ولا الحياة.. الشيء الوحيد الذي تعرفه وتدمنه هو الانتحار حتي ولو لم تتحرك القضية شبراً واحداً، ورغم ذلك يتصرون في النهاية هذا الانتصار الذي يفتقد ملامحه وهويته في ذات الوقت.. انتصار كوميدي.. فأحد الجانبين مهزوم منذ البداية بتركيبته النفسية الباحثة

عن الجنس والخلص من المؤسسة العسكرية، والجانب الآخر عاجز عن الفعل تفتقد حركته دلالتها الاجتماعية والتاريخية.

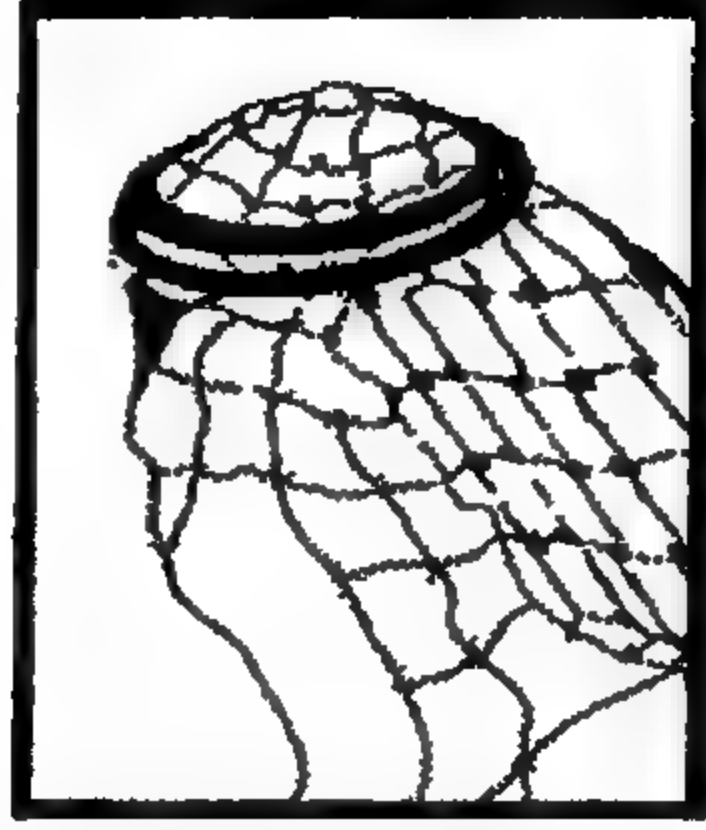
فلا يمكن أن ينتهى الصراع بين يائس يحاول الانتحار وبين هارب من قسوة الحياة، بانتصار أى من الطرفين.. الشئ المنطقي أن يسقط الاثنان بينما تضج الحلبة بالضحك والصراخ، ويظل التساؤل المريب بعد أن يهدأ كل شئ لماذا لا نترك جيش الدفاع الإسرائيلي يحل لنا القضية بدلاً من انتحارنا؟! أم أننا نعشق وأد أطفالنا ومقبلنا على سبات الضمير العالمى، وتقديم قرابين الدم والشهادة فوق مذبح الأمم المتحدة؟!!

هذا الصراع الذى يستغرق خمسة عشر منظرًا كاملاً، لا يتحرك إلا عندما يريد الشرقاوى المرتدى قناع الشخصيات، وحتى هذه الحركة لا تأخذ شكل السيف الممتد إلى بوابات الوطن المغلقة، بقدر ما يأخذ شكل دوائر الدخان التى سرعان ما تتلاشى فى الفضاء، فالمناظر لا تؤدي فى نهاية الأمر إلى رسم صورة محددة للنماذج المطروحة، ولا تشكل منطقة من اللحم والأعصاب فوق الهياكل العظمية البالية، ولا تؤدي إلى دفع القضية فوق قضبان الدراما إلى محطات الوعي، بقدر ما تتوقف عند حدود التكرار - الحوار والحدث - والمنولوجات الطويلة أو مراثى الماضى الجميل وبكائيات الزمن الردىء، فكل منظر يفتقد علاقاته الجدلية والدرامية بالمناظر الأخرى. تصبح مجرد توقف عند حدود المنظر الذى يسبقه أو الذى يليه، ليعيد الشرقاوى مقالته من قبل وما سيقوله فيما بعد، لدرجة أننا لو قفزنا فوق المناظر الستة الأولى وبدأنا المسرحية من المنظر السابع لما حدث شئ. بل على العكس تماماً فسوف نتجاوز مساحة مفتقدة لعلاقتها ودلالاتها الزمانية والتاريخية والدرامية. فتحريك أوراق الكوتشينة فى نفس الاتجاهات بشكل تبادلى سريع، نتيجه الوحيدة إحداث نوع من الارتباك والتشويش والزعزعة العقلية.

الشرقاوى لم يتوقف فى «وطنى عكا» أمام معنى ما يفعله كما فعل ايوجينو باربا «علينا أن لا نسأل ما هى وظيفة المسرح فى المجتمع؟ إنه سؤال عقيم ومراوغ، علينا أن نسأل أنفسنا ماذا يعنى المسرح بالنسبة لى. والجواب يتحول إلى فعل، دون مساومة، ويكون المسرح ثورياً»(*) ولذلك لم يعثر على الجواب. ولم يتحول الجواب إلى فعل.. ولن يصبح هذا الفعل ثورياً بأية حال من الأحوال، لكنه يصبح مجرد مخدر يمنحنا الشعور بالرضا والسعادة والتحليق فى فضاءات بلا ملامح.

لقد جعل الشرقاوى من القضية الفلسطينية مجرد فرحة نطلقها عبر مساحات الخواء العربى، فلا يعود الصدى ولا ترن الضحكات. مشكلة عاطفية نفرغ منها بعد احتساء الأقداح، فلا تؤلمنا ضمايرنا، ولا يستوقفنا الذى يجيئ. لأننا سنظل نعيش حدود «الآن» دون محاولة تعذيب أنفسنا بتفسير هذا «الآن» أو اكتشاف ملامحه التى نحاول تناسيها فى زمان الرمادة والانتحار.

(*) ايوجين، باربا.



الحركة الثالثة

ثورة الزنج ..

وسماسة القضية

«آه.. يا جيل الخيانات
ويا جيل العمولات
ويا جيل النفايات
ويا جيل الدعارة
سوف يحتاجك.. مهما أبطأ
التاريخ..
أطفال الحجارة.

نزار قباني

من القرن الثالث الهجرى وحتى القرن العشرين.. يظل السماسرة يعبرون أسواق المدن حاملين بضائعهم الدموية المستباحة، يشتررون التاريخ ويبيعون الوطن وبقايا الزمن الفارس وسيوف النبالة. يبيعون حتى الجرح والألم. ويظل المقهورون تحت المقصلة المشنقة حائط الإعدام، يحاولون الوصول إلى أول تفاصيل الحلم والصعود إلى عتبات النهار.. يحاولون ألا يموتوا مرتين، وألا يصل سيف الخوف إلى عيونهم فيطفئ وهج الرؤية.

ومن القرن الثالث حتى القرن العشرين لا يتوقف دم الموت أو دم الولادة، شهقة الوداع أو صرخة الميلاد، يظل الصراع بين الأعلى دون حق والأدنى دون حق أيضاً، بين القتل والمقتولين العبيد والنخاسين. القصر والحوارى الضيقة، يصبغ الوراقون التاريخ ويخترعون أبطالهم لقاء الدنانير الذهبية، والقضية - فى لحظات التمرد - تنتظر من يمنحها اسماً وجواز سفر، وفى لحظات الثورة تمنح نفسها الهوية والفعل.

وللقضية شهداؤها الذين يكسبون الوطن.. وللقضية تجارها الذين يكسبون الخزائن الحديدية.

وتظل القضية الفلسطينية عبر التاريخ لا تبحث عن أرض توارى جثث العابرين فوق حد المذبحة، بقدر ماتبحث عن أرض يكبر الأطفال فيها، ولم تعد تبكى مثل تنالس الصخرة المعلقة فوق رأسه أو النهر الذى يجف كلما هم بارتشاف الماء، الموت انتظاراً فى خيمة القدرية، والنوم عندما يهزنا الحنين للحلم فوق بطاقة الإعانة، ونرى فيما يرى النائم سفينة نوح وهى تحملنا عبر الطوفان إلى قمة الجبل.

لم تعد القضية أسيرة الجمل الحزينة فى دفاترنا «الحروب الدينية.. وأطفال المخيمات وإن أبقوا على قيد الحياة، فقد قطعت سباباتهم لئلا يطلقوا النار» (*).

لقد نبتت للأطفال أصابع كثيرة مسكونة بالفعل المستحيل، مغزولة من ضوء النهار والخيام العربية، أصابع لا تعرف البكاء أو الغناء، لكنها تعرف الحقيقة والهوية.. تعرف أن الدروب الضيقة المفخخة ستفضى فى النهاية إلى طائر الوطن فتطلقه فوق المتاريس والمصفحات وفوق هذا الفضاء المستباح، يغنى أغنية لا تنتهى. لا يتوقف عن التحليق والغناء. تعبر القضية أوراق القصائد والروايات والمسرحيات فلا تتخفى وراء الشخصيات المرسومة وإنما تخلق شخصياتها القادرة على صنع حركتها بوعى شديد. تعبر حدود الأقواس وعلامات الترقيم فنحن لم نعد نتكلم إلا بين قوسين ولم نعد نتحرك إلا بين هامشين.

وفى مسرحية ثورة الزنج(**) للشاعر معين بسيسو تواجه القضية عبر رحلة الأيام بكل تفاصيلها حيث «تستدعى الكلمات والتعابير بصورة قصدية ليس الحدث السردى نفسه وحسب، وإنما أيضاً كل المنظور الأدبى والتاريخى والفلسفى الذى ينبغى على القارئ وضع

(*) يوجينيو باربا.

(**) قدمت ثورة الزنج لأول مرة بالقاهرة فى فبراير ١٩٧٠ وقام باخراجها نبيل الألفى.

الشخصية أو العمل فيه»(*) القضية في علاقاتها الجدلية بالأنظمة السياسية والتي تحاول تعليقها في برواز أنيق بجانب كرسي العرش، أيقونة تسيج بركتها القصور وتستحيل ظلا وارفاً يقى تلك الأنظمة من قيلولة الضمير والواجب التاريخي، ومن ثم فإن القضية هي وحدها القادرة على المرور من إشارات الضوء الأحمر الدولية والعربية، والوصول إلى محطة ثابتة وصندوق بريد لا يتغير في لحظات، قادرة على هز عروش البلادة وتخليق ملامح الثورة والبراءة.

الجزء الأول من المسرحية يتكون من ثلاث لوحات، تقدم لنا اللوحة الأولى الرجل التيكروز والرجل الغسالة وهما يغسلان التاريخ ثم يعيدان صبغه مرة أخرى بالألوان، فاللون الواحد يقتل والخبر الواحد يقتل والوجه الواحد يقتل، ومن ثم ينبغي قتل الأبطال والتاريخ ذاته وإعادة صباغتهم من جديد ونشرهم على حبال الزيف والنخاسة، فتختلط الملامح وتضيع التفاصيل، ولا يتبقى غير ما يمكن أن يحقق ربحاً، ولا أحد يستطيع أن يتوقف أمام عملية القتل بالكلمات، الكلمات المرتعشة لوعة أو الكلمات الدراكولا، ولا أحد يستطيع أن يعاقب من يقتل بالخبر حتى لو كانت الضحية هنا هي التاريخ، وكل العباءات التي غطت عرينا لحظة العاصفة والسيوف التي رفعت عن وجهنا نقاب الموت.

الرجل الغسالة: إنك تهذي..
لن يخرج أحد من هذى الغسالة..
ما أتعسهم..
كانوا من قبل يدسون السم بشريان التاريخ..
ويعاقب أو يهرب من دس السم..
لكن من شئوف يعاقب من يقتل بالخبر...؟
من يقتل تاريخاً، من يقتل أبطالاً بالخبر؟ ص ٨.

إنه قتل هادىء، الياف زئبقى ودون ثمن. ويقترح الرجل الغسالة تصوير وجه فلسطين التي أصبحت «مانيكان» في واجهات المحلات العربية نراه بدهشة ولانتوقف، أصبحت تذكراً جميلاً نحمله في حقائبنا بعد زيارتنا السريعة، وتدخل فلسطين مرتدية جلباباً أسود مليء بالخبر محتجة على تصوير وجهها داخل غسالة المزايدين، ذلك الوجه الزجاجى الذى يكسر كل صباح، ليصنعوا منه مرآة لغوانى النضال الوهمى.
«المرأة تتقدم حتى تصبح فى منتصف الحلبة»
عظمى ينحت أمشاطاً من عاج
شعري قصوه وباعوه
أصبح هذى الباروكة أو تلك الباروكة

(*) صعود الرواية - أيان وات

أنا في واجهة متاجرهم تلك المانيكان
مانيكان فلسطين
تظهر حين يريدون
وتغيب عن المسرح حين يريدون... ص ١٠

ويرفض الرجل التيكروز وجه فلسطين لأنه قريب، إنه يريد وجهاً ينهضه من مقبرة التاريخ، يصبغه ويؤلفه ويلونه كيف يشاء، ويقترح وجه عبد الله بن محمد قائد ثورة الزنج والتي قامت في العراق في القرن الثالث الهجري، إبان حكم الدولة العباسية في مواجهة الفقر والجوع وقهر السلطة، وقد استمرت الثورة من ٢٥٥ إلى ٢٧٠ هجرية وتميزت تلك الفترة بالعنف والدموية من الجانبين.

وعندما يقترح الرجل التيكروز ثورة الزنج فهو يؤكد انها عملية آمنة، فسوف يكون التاريخ وخصيان التاريخ بجانبهم، فعبد الله ابن محمد قد قتله المعتمد مرة، وقتله وراقى القرن الثالث مرة، وها هم الآن يضعون السكين على عنقه في القرن العشرين، ويرفض الرجل الغسالة أن يصل جسراً ما بين القرن الثالث والقرن العشرين، حتى لو كان هذا الجسر مجرد عود ثقاب، فعندما تعبر ثورة القرن الثالث إلى ثورة القرن العشرين تكون المعجزة أو المجزرة، ولذلك فهو يصر على تصوير وجه فلسطين ويتزعزع كامير تشبه المدفع الرشاش من فوق الحبل.

إنى أسألك الآن..
من يبكي أكثر..
رجل يشهر في القرن الثالث سيفاً ويموت...؟
أم رجل في القرن العشرين
لا يعرف كيف يموت...؟

فإذا كانت الطلقة تنغرس في اللحم مرة واحدة وتقتل رجلاً واحداً، فإن الكلمة أو الكاميرا تنغرس في اللحم آلاف المرات وتقتل آلاف الرجال، أقسى أنواع القتل هو القتل المعنوي، أن تحس أنك بلا وجود ولا تاريخ ولا هوية، شيء هلامي لا يتحرك ولا يتقدم ولا يتوقف، شيء غير محسوس.. لا جثمان.. ولا حتى مقبرة.. ولا أحد يبكي عليك أو يرفع صورتك من كومة الرماد والحريق. بينما يتحرك التاريخ من عباءة السلطة مرتدياً ملامحها الكالحة، قطار سريع لا يتوقف في محطات الفقراء والمناضلين إلا ليمر على أجسادهم، ثم يجرى لها عملية ترقيع بحيث يصبح الموت ضرورة والعيش انتحاراً.

ثم نأتى إلى اللوحة الثانية تلك اللوحة التي تلخص القضية ببراءة وقسوة، تتجمع تفاصيلها الصغيرة وديكورها البشرى لتشكل لوحة مأساوية تقترب بواقعيتها إلى حد العبث والجنون المطلق. إننا في هذه اللوحة التي تشكل ديكوراً جامداً — بداية — لفيلم فلسطين في

القلب الذى يتم تصويره، نصطدم بالهندي العربي الأحمر المصلوب، والرجل رث الثياب الذى يتسول من أجله سروالاً وجرة زيت أو غسل، انه يجلس بجوار الصليب ممسكاً بجمجمة يتسول بها. قفص ضخمة عيدانه من البوص الرفيع مثل أقفاص الدجاج، ومن خلف هذه العيدان تطل وجوه رجال ونساء، بعض الرجال في ثياب رعاة البقر الأمريكان، والبعض الآخر في ثياب عادية، وبعض النساء في الثياب التقليدية للفلاحة الفلسطينية، يجلس امام القفص رجل في الثلاثين يرتدى المايوه وفوق رأسه مظلة ملونة. فوق سطح القفص ترتفع منصة فوقها منصدة في شكل حدوة الفرس وفوقها رصت أكياس الرمل كأنها المتاريس، فوق الأكياس نصب مدفع رشاش إلى يمينه ميكرفون وإلى يساره ميكرفون. هناك أيضاً بقرة سوداء مكتوب عليها تبرعوا للفلسطين، يجلس تحت بطن البقرة رجل يحمل جردل بينما يقف وراءه ثلاثة آخرون ينتظرون دورهم. يجلس رجل آخر وهو يرتدى سروالاً يحمل ألوان العلم الفلسطيني، وقد كتب بحروف كبيرة على صدره العارى اسم مدينة غزة والقدس ويافا، وأمامه مفرش قد رصت عليه بعض الزجاجات والأحجار وصندوق زجاجى بداخله روث بقر.

وعندما يهتف الرجل الغسالة «حركة» تتحرك هذه الديكورات البشرية، رجلان عريانان يلتحمان بسيفيهما، يصرخ الرجل الذى يرتدى المايوه.

مهندسون..

مدرسون..

مدرسات..

فلاحون وعمال.

شعراء وشهداء وأبطال..

حتى أبواب منازلكم.. حتى أبواب مكاتبكم.

تقبل كل العملات..

وأنا لعائدون..

إننا لعائدون.. ص ١٩

فيصرخ الجميع في القفص وراءه إننا لعائدون. ويبدأ الرجل الذى كتب على صدره غزة والقدس ويافا في عرض بضاعته، خطب وأبيات قصائد وروايات، روث من أرض المزود في بيت المهد ورماد جثث المذبوحين في دير ياسين وشعرات من رأس جواد صلاح الدين، ولا ينسى أيضاً حفنة رمل من شاطئ يافا تذكراً، ووسط هذه المראה التى تهشم الزجاج الذى تتوارى خلفه، تجذب أعناقها من الرمال وتواجهنا بالشمس، تجعلنا نرى السيف وهو يخرق جلودنا الميتة من كثرة التخدير وإدمان البلادة، وتجعلنا في ذات اللحظة نرى الدم وهو ينفجر دون أن نشعر به، لربما أدركنا لحظة أننا نموت على قارعة الزمن الموبوء دونها ثمن.. وسط هذه المראה والأختباء خلف المرايا المقعرة، يدخل عبد الله بن محمد صاحب الزنج وقائد ثورتهم، بعد أن قرر ان يعبر حدود دور الكومبارس المرسوم بالطباشير على حوائط

القرن العشرين، إلى مدن الحقيقة، ليخرج هذه الوجوه من أقنعتها الملونة، ويتزع عنها ثياب التنكر، ويقطع الخيوط التي تحرك الدمى فتسقط في منتصف الحلبة، يواجههم عبدالله ويقتلع الوجوه من جذورها، فالرجل الذي يمسك بالجمجمة يتسول بها هو بشار الذي كان يتاجر بجلود الزنج في القرن الثالث، ويلقى بعيونهم لينقرها في الصبح دجاج المعتمد وعند الظهر ديوك جواريه فيسرى عنه، والرجل الذي يرتدى المايوه ويصرخ إننا عائدون هو النخاس ابن عتيق هرب من القرن الثالث الهجري ليتاجر في فلسطين بضاعته الراحبة في القرن العشرين. والرجل الغسالة هو ابن قنام مورد الجوارى ومحركها على تحت المعتمد، و الرجل التيكز هو مقاول توريد الشعراء إلى باب الخليفة. إنهم سماسرة القضية والمتاجرون بها عند بوابة التاريخ، الواقفون فوق جثث المدن يبيعون حتى أكفانها.

ويواجه عبدالله بن محمد الرجال والنساء في القفص المرتدين عجزهم، النائمين كالدجاج بانتظار النصل المرفف.. لقد أرتضوا أن يأكلوا خيولهم قبل أن تدرك مساحة الفعل، اختاروا أن يحركوا سيوفهم فوق جلودهم واخذها تجار القضية نعالا وملابس ومايوهات

الرجل في ثياب عبدالله من محمد.
- لكن أنتم.. أنتم، إنى أعرفكم..
كنتم فوق ظهور خيولكمو وسيوفكمو في أيديكم..
مثل ملائكة الله.
يا زنج البصرة والأهواز..
ريشكمو أصبح أكليل ابن الأسحم..
جلدكمو مايوه ابن عتيق..... ص ٢٥

إنهم مجرد كومبارس لا يملكون الحرية في تعديل الكلمات أو تبسيط الحركة، أو الظهور أكثر من الوقت المحدد ثم يتوارون خلف الكواليس بانتظار حركة جديدة ساكنة، حركة آلية من وإلى منطقة الطحالب والعفن ومن ثم يتحرك عبدالله بن محمد إلى منطقة الارتجال.. منطقة الفعل الوقتى وليس الفعل المحفوظ، فبعد أن يطارد السماسرة يتقدم إلى القفص ويضرب عيدانه بسيفه فاتحاً بوابة النهر.. إما أن يفيض.. أو يموت في الأرض النور.

- انطلقوا الآن..
كونوا ماشتم..
زنجاً في القرن الثالث للهجرة
أو زنجاً في القرن العشرين..
إن عليكم أن تنطلقوا الآن.
لا يستأذن عبد من قيصره..
كى يعلن ثورة...

لقد بدأت الرحلة وعليهم أن يختاروا الآن ما بين طواحين الرق وبين خيول الثورة، ما بين السيف أو القبر.. ما بين صليب القهر والرمادة وبين قلادة الوطن. لقد جفت كل الأحبار، وعلينا أن نبدأ نحن الكتابة باللون الذي لا يتوقف عن النبض.. لون الفقراء المقهورين. لقد قدم لنا معين بسيسو في تلك اللوحة والتي تعتبر بتركيزها ورؤيتها الشمولية أفضل مشاهد المسرحية، وتعتبر بكل دالاتها الحركية والصوتية تكثيفاً رائعاً للقضية، قدم لنا بقع الدم المتناثرة فوق الأواني الخزفية والحلى والجوارى والسيوف العربية التي تشتهى الدم العربي، بحيث يجعل وعينا الاجتماعي والأخلاقي والسياسي أكثر قوة وتحركاً بفعل مساهمته التخيلية في هذه اللوحة، والتي تمتلك رهافة حس إلى أرفع درجة تجاه وقائع التجربة، فالأدب «هو الوسيلة الأكثر رهافة والأكثر ديمومة التي وجدها الإنسان ليتصل بأشباهه، إن إحدى وظائفه، وليس أقلها أهمية، هي إعطاء أولئك الذين أتقنوا لغته شيئاً ما لم يتمكن أبداً أي مجتمع من تقديمه لهم» (*) لأن المجتمع سوف يجعلنا بالتأكيد نركب نفس العربة التي يركبها ونهبط في نفس البقعة التي يهبط فيها، سجعلنا مشدودين داخل حركته التي ينظمها إيقاع الاتجاه الواحد والرؤية الواحدة ويجعلنا نرى من قوس قزح لونا واحداً يتبدل كلما غير المجتمع عدساته السميكة المضبوطة على نفس الإطار، ومن ثم فإن الأدب يملك أن يدفعنا إلى إيقاع مغاير خارج نطاق اللون الواحد، وهذا ما فعله معين بسيسو في المشهد الثاني، حيث دفع بنا إلى قمة التل لنرى الوادي بكل تفاصيله، فنحمل مسئوليتنا هابطين مرة أخرى إلى منطقة المشاركة والمحاولة واصطياد طائر المدن المحترقة.

نعود في اللوحة الثالثة إلى القرن الثالث الهجري، إلى بيت عبدالله بن محمد وزوجته وطفاء الجارية السابقة في قصر المعتمد. وهما ينتظران البحراني بينما تداوى وطفاء أحد العبيد من آثار الجلد، لقد أصبح سوط المعتمد لا يشتهي إلا لحم العبيد الخائفين حتى من صرخة الألم، وصار سيف المعتمد لا يرقص رقصة الموت إلا فوق أعناق العبيد الراقصين - رغم الرأس المقطوع - في حلبة الألم والدهشة خوفاً من المعتمد، لقد صار الزنج تحت وطأة الرعب يجمعون دمهم ليشرب المعتمد نخبة المسائي.

العبد: وطفاء..

عبدالله..

قط خليفتنا يكبر..

أصبح في طول المئذنة.

وفي عرض البصرة..

أين ستخفين الثديين..؟

أين ستخفين العينين..؟ ص ٣٣

(*) الأدب والمجتمع - أيان وات.

ولم يعد فراش عبدالله بن محمد يتسع لكل الزنج المجلودين المقهورين، ولم يعد قلبه الذى يقتسمه الزنج يكفى جوع السنين، وهاهو الآن يعبر الرجل الغسالة رافضاً أن يخرج لهم أحد بعد الآن، لقد بدأت الأرض تترنج وترتعش وتنهض حاملة في يدها السيف، لتقتل أولاً خوف الزنج المصلوبين على بطش المعتمد، ثم تتحرك نحو القط الذى يكبر وينام في طرقات البصرة، لم يعد الخوف يجدى بعد أن حاصر الجميع، حتى وطفاء تخاف، تخاف على عبدالله وعلى البحرانى، وتخاف على البصرة، يطاردها خوف الجارية وهى تحبو إلى مذبح المعتمد، صار الدم الذى يجرى في العروق ملوثاً بالخوف، وأصبح الخوف ظلنا الذى يلازمنا في النهار وفراشنا الذى يضمنا في الليل. إن وطفاء عندما تخاف على طفلها لاتدرك أن كل صباح تطلع فيه الشمس، تتحول أشعته إلى سياط تنغرس في ظهور الزنج، تتحول إلى حبال تلتف حول عنق الزنج، تصير البيوت قطعاً تستوحش حتى تلتهم الزنج.. لقد صار الخوف موتاً جديداً وعليهم الآن أن يبدأوا الحياة.

عبدالله:

خفنا من نطع ومن سيف المعتمد طويلاً..
فلماذا لانفرش نطع المعتمد ونأكل فوقه..
أو نصنع منه قربه..
يشرب منها الزنج..
أو نعطيه للإسكافي كى يصنع منه
للزنج نعالاً..

ماذا بقى بأيدينا لنخاف عليه..؟ ص ٣٧

ويأتى البحرانى ليخبرهم أنهم قتلوا «أبو يوسف»، لقد كان يقوم بحراسة سد طينى لمدة ستة أيام، وعندما نام واقفاً من التعب تسرب بعض الماء من السد، فقاموا بغرسه في الطين ليسد بجسده الثغرة التى يتسلل الماء منها، وعندما صرخ العبيد عندما رأوا «أبو يوسف» وهو يموت دون أن يملك حتى اختيار موته، صرخوا من الألم، فقيدوهم وألقوا بهم في قرب بعد أن وضعوا في كل قرية ثعباناً وحداً، ثم ألقوا بهم في المستنقع وتفاصيل غرس العبيد والقائهم أحياء في المستنقع، قد التقطها معين بسيسو من التاريخ، كذلك شخصية البحرانى والذى كان يكيل القمح، فأرادت بطانة المعتمد بأمر الله أن يمضى في كيل دماء الزنج.

لم يعد أحد من الزنج يعرف كيف يموت، لكنهم يعرفون شيئاً واحداً هو أنهم سيموتون جميعاً، وأنهم يطفون الآن فوق مستنقع المعتمد، فإما أن يحاولوا الخروج إلى الشاطئ مهماً كانت دموية هذا الخروج، وإما أن يغوصوا في المستنقع تلدغهم الثعابين وتنقر عيونهم الحداة ولا يسمع أحد صراخهم.. عليهم أن يختاروا الآن، فخاتم المعتمد يضيق على البصرة والأهواز، وهاهو الأراجوز يمسك في يده اليمنى حبلاً في نهايته كيس صغير، وفي يده اليسرى حبلاً في نهايته رأس يتأرجح وهو يحرك الحبلين وعليهم أن يختاروا.

الأراجوز: كيس الذهب ونخلات «عشر» للطائع.

للعاصي، هذا الرأس المقطوع..

يا أهل البصرة..

يا زنج البصرة..

اختاروا بين الكيس وبين الرأس المقطوع.

اختاروا بين الذهب وبين الدم.. ص ٤١ - ٤٥.

ويتقدم عبدالله بن محمد ليضرب بسيفه الجبل الذي تتدلى منه الرأس فتسقط على الأرض، ويحملها بين يديه تذكرة الدخول من بوابة الثورة، وطلسم الخروج من كهوف الخوف.

عبدالله بن محمد: يا أهل البصرة..

يا زنج البصرة..

اخترنا الرأس المقطوع..

اخترنا الرأس المقطوع..

لقد اختاروا الرأس المقطوع ولا مفر.. اختاروا الدم الذي يغرق قط المعتمد ونطع المعتمد، اختاروا الثورة.

وإذا كان الحدث قد تلكأ في اللوحة الثالثة في نهاية الجزء الأول، فإنه قد تعثر في اللوحة الأولى في الجزء الثاني، بل وكاد يسقط فوق حافة العودة للوراء الصخرية وإعادة رصد تفاصيل سابقة، وإذا كان التداعى الميكانيكى يتحقق على أساس التقارب بين الصوت والمعنى بسرعة أكبر كونه مألوفاً أكثر، وهذا ما تحقق في اللوحة الثانية بحيث تم اختزال دور التداعى الميكانيكى إلى أدنى حد ممكن، فإنه قد افتقد في اللوحات التالية هذا التقارب فبدأت الكلمة تموت بسرعة، حقيقة فإن «الشخصية في المسرحية الشعرية ناجحة لا بقدر ماهى واقعية بالفعل أو بالامكان، ولكن بقدر ماهى مؤثرة بحضورها وبدورها في هذا البناء الشعرى، الذى يجب أن يعكس - في نهاية الأمر - تجربة انسانية عميقة تحملنا على المشاركة فيها، لا بما تحمل من متعة بسيطة ممثلة في الحبكة وتطور الحدث، ولكن بالمتعة الأعمق والأغنى الممثلة في النفاذ إلى هذا العالم، الذى تخلقه في وجدان المتلقى من خلال التباين والتنوع والصراع كذلك» (*) فإن معين بسيسو قد افتقد هذه المتعة الأعمق والأغنى خلال اللوحات التالية، بمحاولات كسر الحاجز ما بين الماضى والحاضر كسراً فجائياً، فتتعرثر الرؤيا وتتناثر الشظايا، ومحاولة ادخال قصائده السابقة - دون تصريح مرور - إلى منطقة العمل

(*) مساحة للضوء مساحات للظلال - فاروق عبدالقادر.

فأحدثت ارتباكاً وتوقف الشعر في منطقة الجليد. لقد حاول معين أن يعيد تكبير تفاصيل اللوحة الثانية فاهتزت الصورة وبهتت الجزئية الأساسية، لأن عملية التكبير هنا لم تتم من خلال جدلية العلاقة بين هذه الجزئية وبين التفاصيل الأخرى.

في اللوحة الأولى من الجزء الثاني يعود معين بـسبب مرة أخرى إلى الرجل الغسالة والرجل التيكروز، وحكاية تمرد الكومبارس على الأدوار المرسومة، وهي عودة تفتقد اتساقها الدرامي وإيقاعها العام، فقد حدث التمرد في الجزء الأول وبالتالي لم يكن هناك ضرورة للتوقف أمامه ثانية، خاصة أنه لم يصفج جديداً، بل كان التوقف هنا وقطع الحدث مجرد تنويع قديمة للحن يفتقد بالأساس إلى الهرموني. الرجل الغسالة هنا يتهم الرجل التيكروز بأنه قد أوقعه في بئر القرن الثالث الهجري، ومأزق استدعاء عبدالله بن محمد، فقد تمرد الكومبارس جميعاً ولم يعد هناك كومبارس واحد يمكن تحريكه، ويقترح الرجل التيكروز أن يقوم بتأليف أكثر من عبدالله وإطلاقهم في أسواق الأهواز وسوق بغداد وسوق البصرة، فلا تعرف العبيد أى وجه تتبعه وأى رجل تمضى وراءه، ثم يتوقف الحوار بعد ذلك عند حدود تقديم المعلومات بشكل تقفز فيه الكلمات في نفس المنطقة، دون محاولة التخلق والحركة، فقد سقطت البصرة في يد عبد الله بن محمد، وبدأ الخليفة المعتمد يعد جيشاً بقيادة أخيه للقضاء على ثورة الزنج، ان الحوار في هذه اللوحة يأخذ شكل الدائرة المغلقة دون محاولة الخروج إلى رحابه الأشكال الأخرى، فالحوار الذي بدأ في الجزء الأول يكمل الدائرة، يعود الآن في بداية الجزء الثاني بنفس تراكيبه وكلماته.

الرجل الغسالة. البصرة...؟

البصرة سقطت في يد عبدالله بن محمد.

الرجل التيكروز: سقطت في يد عبدالله بن محمد.. ص ٥٠

التكرار هنا لا يؤدي إلى صيغ الدهشة وتفصيل المأساة، لا يتحرك حتى إلى منطقة الوعي عند المشاهد، بقدر ما يصبح مجرد مجموعة من الصور المكررة لا يمكن المفاضلة ما بين الأصل وبين النسخ، فالكلمات المكررة لا تلد دلالات درامية في هذا العالم المصنوع، لكنها تتحرك من سطر إلى سطر عجفاء عقيم، وهما الرجل الغسالة والرجل التيكروز يتبادلان نفس الحوار الذي دار بينهما في الجزء الأول حول خروج - رجل قد قتلوه من قبل - من الغسالة ويده سيف أو خنجر، وأن هذا الرجل قد خرج بالفعل، ثم يتساءل الرجل الغسالة عن أى الطرق يجب أن يمضوا فيها الآن.

الرجل التيكروز: كل الطرق تقود إلى البصرة..

كل سيوف المعتمد تقود إلى البصرة..

فلتبع خيط الدم.. ص ٥٢.

وخيط الدم يؤدي إلى ساحة الموت وغابات الرؤوس المعلقة فوق الحراب، وهي ماتبقى الآن من ثورة الزنج.. ساحة من الجثث والدم والعائم.. لقد انتهى كل شيء ولم يعد هناك

غير انتظار البرق الذى يخترق هذه السماء الكابية، لقد سقط الرفاق فى اللوحة الثانية والتي يفتتحها الرجل صندوق الدنيا بكلمات لاتصبح صوتا بما يحمله من دلالات مغايرة للأصوات الأخرى، بقدر ما يصبح مجرد صدى للأصوات السابقة، متوقفا عند حدود التريد المشوش، فهو يتحدث عن العبد الذى كان يحب جارية السلطان وكيف قال للسلطان وللزيف وللكذب: لا، فى الوقت الذى قال فيه الجميع: نعم، حتى هذا التريد لا يصلنا من خلال صياغة جديدة أو تراكيب لغوية وشعرية تكون أكثر قدرة على طرح العالم، بقدر ماتصلنا من خلال التكرار والذى يخلق نوعا من رتابة الصوت وبرودة المعنى «كان يحب.. عبد ياسادة.. عبد كان يحب.. من كان العبد يحب.. لكن ذاك العبد أحب — أه حين العبد يحب..» ص ٥٤ - ٥٥.

ثم يأتى عبد الله بن محمد، يعبر تلك الساحة القاتلة والتي صار الرفاق فيها مجرد رءوس باردة. وصار وحده واقفا بين موتين. كان عليه أن يتبع خيط الدم، أن يغرس خنجره فى طبل المعتمد ليسكت تلك النعمة العاهرة، أن يضرب بالصدر العريان جدار الزنازنة، فحين يكون هناك رجل واحد يملك كل الدنيا، فلا بد وأن تشهر سيفك أو تبتلع السيف. «الآن لم يعد هناك غير ثلاثة فقط .. وطفاء التى تربط رأسها بمنديل أحمر .. والجنين المستقبل والحلم فى أحشائها.. وعبد الله بن محمد الذى كان يحلم بأن يبنى عشاً لابنه فوق سرير المعتمد. والآن يدرك الخطأ الفادح الذى ارتكبه منذ البداية، وبذرة السقوط التى حملها داخله منذ لحظة الثورة، فالثورة والعرش لا يلتقيان، والحلم بالوصول إلى ذلك الكرسي الفخ هو أول درجات السقوط، فما بين الثورة والسلطة مساحة من الدم والموت والعسس المدجج بالحراب، وما بين الثورى والمتمرد مساحة من الوعى والقدرة على مواجهة تفاصيل المرحلة ربما لم يدركها معين بسيسو. لقد بدأ عبد الله بن محمد رحلته فوق الحلم بالعرش، فكان لابد أن يسقط فوق حلبة الهزيمة.. ها هو الآن يدرك ذلك ولكن بعد أن خسر كل شىء، ودفع الرفاق الثمن الفادح.

عبد الله بن محمد: أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت..
أستيقظ ورؤوس حراهمو تجرح عنقى..
إن الثورة والعرش..
لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء..
أعلم بعد فوات الوقت..
أن الثورة..
ليست أبداً تلك الثمره..
تتدلى من فرع الشجرة..
تخطفها - قبل يد السلطان الجائر..
يد ناثر..
يحلم أن يصبح سلطاناً آخر ص ٥٩

لم يعد الآن غير الثلاثة فوق أرض المعتمد وبين سيوفه المشرعة، وتحت حوافر خيالة المشرعة.. ولم يعد هناك بين غابات النخيل التي تساقط رءوساً بلا وطن، غير غزالة الثورة التي تعدو في البراري تطارها كل كلاب الصيد وبنادق القتلة المأجورين.. انتهى حلم ذلك المتمرد ولم يعد لديه شيء يمنحه لوطفاء أو لطفله القادم. كل ما يشغله الآن وهو واقف ما بين موتين.. موت الحلم وموت الواقع، ماذا سيكتب عنه الوراقون ببغداد، ورغم أننا ندرك من خلال اللوحات السابقة الفعل القادم، ونستنتج ماسوف ينقله الوراقون الرسميون لأن أقلامهم تبدأ من محبرة المعتمد، وتنتهي فوق أوراق المعتمد، إلا أن معين بسيسو يصر على أن يقدم لنا الإجابة وبشكل مباشر

المدرس: خلفي ويصوت واحد..

يسقط عبد الله بن محمد..

الأطفال كالجوقة:

يسقط عبد الله بن محمد.. ص ٦١ - ٦٢

لم يعد عبد الله بن محمد وهو وسط حلبة الموت يعرف شيئاً، لأنه منذ أول الحلم وهو لا يدرك تفاصيل المرحلة، فقد توقف به عند حدود التمرد وألبسه ثياب المتمرد التي تفقد الرؤية وجدلية العلاقة ما بين الثورة والسلطة، فبدأ وكأنه يريد أن يصل إلى طرف السلك الآخر، فيعتلي الكرسي الأنيق وسط تصفيق الجماهير لمهارته، لقد أبحر بالسفينة إلى الشاطئ الذي تمناه هو كفرد، فأغرق الجميع وأسلم نفسه لارتفاع الموج الوحشي.. لقد كان يعيش النهاية دون أن يدرك منذ اللحظة الأولى فكان عليه أن ينتظر صليبية وأن يصعد فوقه دون أن يمتلك حتى القدرة على إعطاء اسم لابنه الذي يجيء، لم يعد يستطيع اختراق عباءة الحاضر الدامي، عاجزاً عن أن يمنح المستقبل غير هذه الأشلاء..

عبد الله:

لم نترك لهمو غير الإشلاء..

فلنترك لهمو الاسم..

سيسميه من سوف يجيئون..

سوف يجيئون

قد ينتظرون طويلاً لكن سوف يجيئون..

في القرن الرابع أو في القرن العشرين.. ص ٦٣

ويمضي كل منهما في طريقه.. وطفاء تخرج من دورة الزمان لتلد في القرن العشرين، وعبد الله بن محمد إلى صليبية الذي قطع أخشابه أحد الزنج، وسيرفعه فوقه أحد الزنج، ويدق المسار بكفه أيضاً أحد الزنج.. كل منهما إلى قدرة المتزوع من أوراق التاريخ. حتى الثورة أصبح قدرها أن تلد الطفل الأول والثاني للسكين، بينما تنصب الكماثن للطفل الثالث.. وهو في الواقع ليس قدر الثورة الذي نلفها به ثم نبكي، بقدر ما هو خطؤنا الذي نخله عن أجسادنا لنستريح، لأننا نشحذ سكين الموت ثم نسلمها إلى معتمد العصر ليذبح

بها أطفالنا.. نبكى قليلاً ثم يمضى كل منا بعد ذلك إلى صليبه مستسلماً بئساً.. وفي لحظات الصلب نحلم بأن تمر الطيور فوق أجسادنا فتحمل أعلام الثورة، تسقطها في أرض أخرى غير هذه الأرض الخراب، لعلها تورق من جديد، تورق في زمن يستطيع أن يمنحها الحياة والقدرة على الميلاد الدائم.. مجرد حلم يقفز فوق أسلاك الواقع، لأننا لا نملك غيره.. حتى هذا الحلم كان كثيراً على عبد الله بن محمد ساعة الموت، فلا بد أن يصعد إلى صليبه دون أن يحمل معه بذرة الحلم.. فيحاول الرجل الغسالة إقناعه بخيانة وطفاء التي أسلمت نفسها للمعتمد، وأسلمها بدوره في الصباح إلى الموت.. ويدفعون بجنازة زائفة أمامه فينهار عبد الله بن محمد، بعد أن توهم أن آخر سرب من طيور الثورة قد سقط في قفص المعتمد بأمر الله. ولكن صوت وطفاء يصعد مرة أخرى إلى مدن الحلم.. تصرخ هذا النعش كاذب، لقد نسجت علم الثورة خيطاً من دم وخيطاً من نور ولن يسقط أبداً.

وكان عبد الله في حاجة إلى هذه الكلمات.. ينتظر الصوت الحلم ليرده إلى نفسه فهو المتمرّد المهزوم، قد أصبح بالضرورة يتأرجح بين جبل الوهم والخديعة، مشنوقاً فوق حدود المباغثة.. لقد كان آخر ما يراه وأبعد ما يراه هو عرش المعتمد، وكانت آخر حدود الحلم هي بوابة قصر المعتمد، فلم يدرك أن تلك الصنبان المرفوعة على الطريق هي نهاية الرحلة وآخر نقطة يستطيع تجاوزها.. ولم ير هذا الفضاء المشتعل وهو يطبق عليه ولم يحاول أبداً أن يرى مدن الحقيقة إلا في أرتعاشة الموت الأخيرة.

في اللوحة الثالثة يتم القبض على وطفاء في القرن العشرين، ويبدأ الرجل الغسالة والطبيب محاولات إجهاض وطفاء، الطبيب يرفض قتلها أو تعذيبها حتى لا تتحول إلى شهيدة وقديسة، ويطلب من الرجل الغسالة أن يقوم هو بإجهاضها فوق خشبة المسرح، فالقرن العشرين لن يأخذ ثأراً قتيلاً من القرن الثالث للهجرة. وينطلق الرجلان بينما يدخل الرجل صندوق الدنيا ليقدّم لنا في منولوج طويل ماسبق وشاهدناه.

أما وطفاء..

فلقد عبرت كل جسور عذاب مخاض الحبلى..

مرت فوق الصدر سنابك خيل غزاة الأرض..

وكان هنالك درعاً فوق الصدر..

وانطلقت تحمل ثمرة عبد الله بن محمد.. ص ٧٧

فما الذي يضيفه هنا، وما الذي يريد أن يكشفه لنا ويجعلنا نتوقف أمامه بدهشة أو بفرع..؟! لا شيء سوى إعادة صياغات بسيسو في قصائد السابقة، واستدعاء بعض الصور من دواوينه المختلفة.. إنه مجرد صوت شارد يخترق الصفحات، يفصل ما بين الكلمات وما بين الأسطر، فتتوقف إلى أن نعيد لصق الصفحات مرة أخرى، وحين نعاود القراءة نكون قد أضعنا خاتم المعرفة والإدراك، وفقدنا مساحة التواصل.

في اللوحة الرابعة تتم عملية إجهاض وطفاء التي تبدو وكأنها مشدودة بحبال غير مرئية إلى كرسي، والجلاد - العبد الذي تم استدعاؤه من القرن الثالث الهجري - يغطي وجهه بقناع وينهال بالهراوة على قرية كبيرة منفوخة معلقة في خطاف حديدي في السقف. إنهم يريدون الطفل بأي ثمن .. طفل عبد الله بن محمد الذي كسر رغيف القرن الثالث الهجري وأعطى نصفه لزنج البصرة، وأبقى النصف الثاني لزنج القرن العشرين، ذلك الطفل الذي سيتجاوز عبادة التمرد الذي لفها أبوه حول عنقه إلى فضاء الثورة المشتعلة. إنهم يريدون وبأي ثمن بذرة الوعي ووردة الريح، حتى لا تنبت في أي أرض فيأكل الجوع، ومن ثم يصعدون حاملين القنبلة.. وعندما يخلع الجلاد قناعه تتعرف عليه وطفاء، إنه العبد الذي ضمدت له جراحه ذات يوم في البصرة، ويدرك الجلاد العبد المأساة لقد أنهضوه من بين القتلى في البصرة وأتوا به إلى القرن العشرين، ليجهض وطفاء ومن ثم يبقى في القرن العشرين .. ما أعجب هذا الدور وما أقساه، أن يجهض العبد حلمه بيديه، وأن يقتل مستقبله ويضع الأغلال بمحض اختياره في قدميه.

الجلاد: أنا من سقط تظلمه راية عبد الله بن محمد..
ينهض كي يضرب بهراوته في القرن العشرين..
يضرب بطن امرأة أخيه وصاحبه..
عبد الله بن محمد..

من بين جميع نساء الأرض ص ٨٤

لقد دفعوا بهذا العبد عبر الزمن مغيباً ليجهض حلم الثورة، فيحمل دمها عبر السنوات، لكنه يدرك الآن أن عليه إطلاق الحلم القادم من هذي الزنزانة، يفك أسر طفء ويحاول أن يعود بها إلى القرن الثالث الهجري، لأنه لا يعرف بيتاً في هذا القرن يخفيها فيه، ولكن وطفاء تقرر البقاء رغم أنها لا تعرف أيضاً أي خيط تتعلق به وأي المساحات تحتويها، فاسمها أصبح في قائمة القرن العشرين السوداء، ترفض أن تعود مرة أخرى إلى أبواب البصرة لأنها تنتظر الذين يجيئون فتمنحهم ذلك السيف المنقوع في الدم، والذي خبأته لهم في صدرها منذ القرن الثالث الهجري. حتماً سيجيئون فتمنحهم أمشاط الرصاص وأصابع الديناميت والقنبلة، تنتظر المعلقين فوق الصليبان الواقفين وراء الأسلاك لا يمتلكون ثياباً ولا رغيفاً، لكنهم يحبون العالم ويحبون الثورة.

ثم نأتى إلى اللوحة الأخيرة والتي تتطابق مع مشهد صلب إسبارتاكوس بل تشابه الملامح إلى درجة كبيرة، تكاد تصل إلى حد النقل أو إعادة تصوير اللقطة مرة أخرى. كلاهما كان يحلم بتحرير العبيد، وكلاهما أنهى فوق صليبه، وكلاهما شاهد قبيل أن تحط الغربان السود على رأسه، امرأته وهي تمر حاملة ابنها - سواء على ذراعيها أو في بطنها - الابن الذي سيكبر ليرفع الجسد المنهك من فوق خشب الصليب، الابن الاختيار الفعل الثورة. في المشهد الخامس والآخر نجد صفيين من المصلوبين يواجه كل واحد منهم الآخر، كل صف يتكون من خمسة، وكل مصلوب في صورة عبد الله بن محمد كأنهم نسخ مكررة .. وتبحث وطفاء

عن الوجه الحقيقي الذي ينبغيء تحت قميصه أو تحت صليبه أقباطاً للطفل..الوجه الذي سيعطى المولود اسماً وعلماً وجواز سفر، يعطيه مايعطى الأب لابنه، تبحث دون جدوى فقد تشابهت الوجوه وتوزعت الملامح وضاعت أقباط الطفل، ولكن صوت عبد الله بن محمد يرتفع الآن .. يرتفع وقد أدرك في تلك اللحظة - لحظة وعى نادرة - أن الطفل هو الوحيد الذي يستطيع أن يمنح نفسه اسماً وعنواناً، هو وحده الذى سيطير علمه فى السماء الواسعة فلا يسقطه أحداً.

الصوت: لن يعطيه أحد بعد الآن اسماً
لن يعطيه أحد علماً وجواز سفر..
كانوا يختارون له ألوان العلم،
ويختارون له الاسم
لم يختار يوماً اسمه..
لم يختار يوماً علمه..
لم يختار يوماً خشب صليبه..
لكن هو وحده
من سوف يسمى اسمه ..
ينسج علمه ..
يتبع نجمه..
والصدر المثقوب،

جواز السفر المثقوب .. ص ٩٤ - ٩٥

ها هو يدرك الآن ساعة المداهمة، أن هذا الطفل هو وحده الذى سوف يجمع هذه الصلبان العشرة لتصير وجهاً واحداً، وجهاً حقيقياً تتحدد ملامحه فى ضوء الطلقة التى تمر عبر الأسلاك الشائكة، لقد توزعت قوى الثورة، وعليه أن يعيد تجميع الخرز عقداً على صدر الحياة فيبدأ الميلاد الحقيقى. وعلينا نحن فى ذات اللحظة أن نخرج من مقاعدنا ونتحرك، ليس علينا أن نتظر أن تلد البطلة بطلاً جديداً، وأن يتصر هذا البطل الخرافى على كل الأعداء فنصفق له، وليس علينا انتظار الجنى الذى سيخرج من مصباح علاء الدين ليجمع هذه الصلبان ويحقق المعجزة، لقد كانت معجزة عبد الله بن محمد فى القرن الثالث الهجرى هى يده التى تحمل سيفاً، وعلينا الآن أن نمد أيدينا جميعاً لنصنع معجزة الميلاد فى القرن العشرين، أن تصبح أيدينا قنطرة إلى الثورة .. جسراً يعبر النهار فوقه دون أن يخنقه الغيم المسرع نحو المساء، ودون أن يتوارى خلف بوابة الخلافات القبلية والصراخ والاتهامات .. علينا أن نبدأ جميعاً الفعل الطلقة الخلاص التى تسقط الطغاة وتنهض كل الجثث العريانة وتقتل خوف الجياع وخيام الزمن القعيد.

وطفاء: مدوا أيديكم بالمعجزة الآن..

مدوها بالمعجزة الآن..

ولتتجمع هذى الصلبان ..

ولتتجمع هذى الصلبان.. ص ٩٨

هذه رحلة عبد الله بن محمد الذى حاول أن يصل إلى العرش، فأدرك فى لحظات الموت أنها مثل البرق والماء لا يمكن أن يلتقيا، وقرر أن يترك للقادمين حق إعطاء اسم لابنه، ثم أدرك فى لحظات الصلب أنهم لن يستطيعوا أن يمنحوا ابنه شيئاً كما لم يستطع هو أن يمنحه غير الاشلاء والعمائم المعلقة فوق الحراب.. أدرك أن الصدر المثقوب بالرصاص هو جواز السفر وأن الطلقة التى تخترق العربات المصفحة هى الهوية.. وأن الحجارة التى تنطلق عبر الشوارع المسيجة هى التى ستحرك هذه الخريطة الساكنة - أدرك ذلك ولكن بعد أن عبر الحد الفاصل ما بين الموت والحياة. بعد أن أعتلى صليبة بمحض اختياره، ذلك الصليب الذى كان يحمله فوق ظهره منذ البداية - رحلة عبد الله بن محمد المتمرد - داخل حدود النص - المفتقد للملامح الثورة، والواقف فى ذات الوقت على مشارف العرش السقوط.

الرحلة التى رصدها معين بسيسو شعرياً متوقفاً عند حدود الكلمات الجامدة، التى لا تتسع لتأخذ شكل العالم، بقدر ما تتوقع لتعطى المعنى اللغوى، بحيث تصبح الشطرة فى تركيبها النهائية عالماً من الخطوط التى تخضع لحسابات المساحة التقريرية، ولا تصبح عالماً قائماً بذاته، عالم مشتعل تتوهج فيه الكلمات.

البحرانى : قد مات أبو يوسف

ما أصعب ألا يختار الواحد منا

يا عبد الله بن محمد..

كيف يموت .. ص ٤٢

فلو حذفنا مثلاً «يا عبد الله بن محمد» لما اختل سياق القصيدة مع العلم بأن البحرانى يخاطب عبد الله.

عبد الله بن محمد: أنا أعلم لكن بعد فوات الوقت

أستيقظ ورؤوس حراهمو تجرح عنقى..

أن الثورة والعرش..

لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء ..

ولو حذفنا أيضاً «أستيقظ ورؤوس حراهمو تجرح عنقى» لما اختل البناء الشعري الواقف - كما قلت - عند حروف الهجاء وقواميس اللغة «إن ما يمكن للمسرح أن يتزعه من الكلمة

هو إمكاناته لتجاوز الكلمات والتطور في الفضاء والتأثير الاهتزازى ذو الوقع الخاص فى الإحساس» (*)

لكن الكلمة هنا حتى عندما تتحرك داخل الحوار لا تتخلق وتكتسب مدلولات جمالية جديدة أو دلالات درامية، ولا تستدعى كل المنظور الأدبى والتاريخى والفلسفى الذى ينبغى على القارئ وضع الشخصية أو العمل فيه، بقدر ماتتحرك هذه الكلمات كالنسخ المكررة مفتقدة ملامحها الحية، فلا يتحقق بالتالى التداعى الميكانيكى على أساس هذا التباعد ما بين الصوت والمعنى، ومن ثم لا نبحر إلى ما وراء الحروف حيث التجربة الوعى، بقدر ما نرتد أمام هذا البناء المصمت.

الجلاد: المرأة سرتها خاتمها..

أعطينى الخاتم

وطفاء: أنا أعطيك الخاتم؟!

فكأنى أعطى جسدى

خاتمته..

خيظ من رايته..

خاتمته .. خاتمته

الجلاد: خاتم من .. ؟

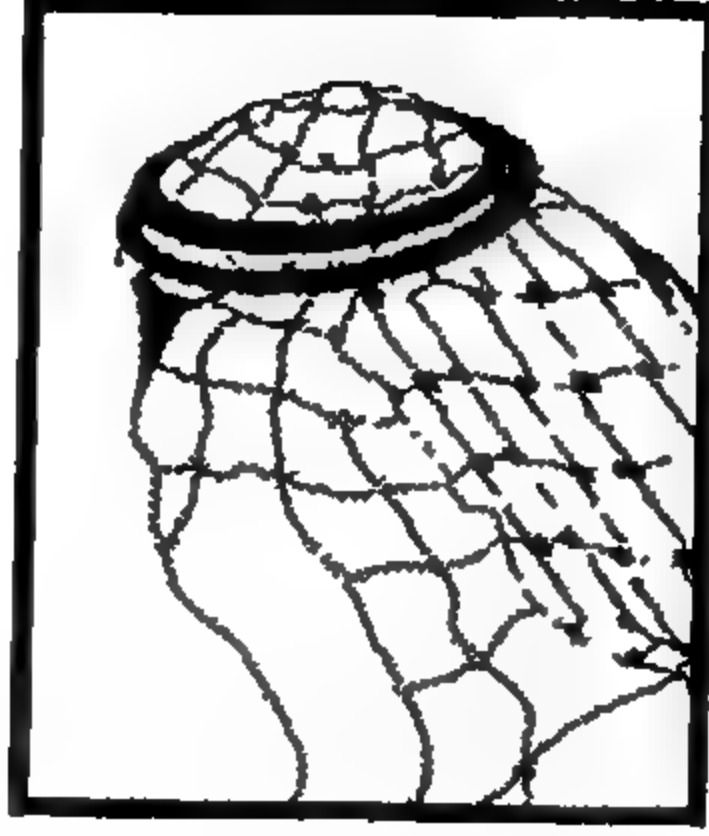
وطفاء: خاتمته هو وحده..

هو وحده..

فخلال هذه الأبيات القليلة تتكرر كلمة خاتم ثمانى مرات دون أن تحمل أى منها ملامح - داخل الصياغة الشعرية - تختلف عن ملامح الأخرى، ولا تحمل دلالات مغايرة لدلالات الكلمة التى تسبقها أو التى تليها، وأما هى مجرد طريقة تتكرر بشكل منتظم فتصينا بالرتابة وفقدان الألفة. إنها تفتقد حتى تأثيرها الاهتزازى الذى يخترق الإحساس والإدراك، تفتقد علاقتها الحميمة بتفاصيل العالم المرحلة. هذا التكرار قد تحرك داخل أوردة العمل لأن معين بسيسو بعد أن قدم القضية بشكل مكثف رائع فى اللوحة الثانية من الفصل الأول، بدأ يعيد تكبير التفاصيل طوال اللوحات الباقية، فكانت أشبه بإضافة ساق خشبية فتصير الخطوات عرجاء. ثانياً: لأن معين بسيسو قد جمع مادة المسرحية وصياغتها عبر اللوحات من قصائده المتنوعة، وبالتالي توقف عند حدود الدروب المطروقة مسبقاً دون الدخول إلى مدن الاكتشاف والدهشة، دون محاولة اختراق خط النهاية التى رسمناه من قبل ثم توقفنا عنده، لأن اجتيازه فى هذه الحالة يصبح جهداً إضافياً نحن فى غنى عنه.

(*) انطونين أرتو - البيان الأول لمسرح القسوة.

هذا التكرار والصدى الصوتى داخل العمل لا يتوقف فقط عند حدود الكلمة أو الشطرة، ولكنه يتجاوزه إلى الشخصيات والأحداث فنعود إلى نفس النقطة بعد أن أغلقنا الدائرة .. فتمرد الكومبارس فى الفصل الأول لم تكن هناك أية ضرورة لإعادته مرة أخرى فى الفصل الثانى، خاصة أنه يصبح أشبه بالسكين الذى يشطر الجسد نصفين .. وصاحب صندوق الدنيا الذى يتكرر ظهوره طوال اللوحات لا يضيف جديداً، وإنما يتوقف عند حدود ما قيل من قبل، فيعيد ترديده مرة أخرى ليس لإثارة الانتباه أو الدهشة أو الألم ولا حتى التكرار الذى يخاطب الذاكرة السمعية الضائعة وسط بحيرة الذات الأنا، ولكنه مجرد التقاط الصورة مرات عديدة من نفس الزاوية ولنفس المنظر وينفس الحجم. ومن هنا جاءت المسرحية مجموعة من الكلمات الجامدة التى تتحرك إلى دائرة المباشرة وتدفع باللوحات إلى دوائر العادى، والكلمة التى تتوقف هامدة بعد أن شبت من الصراخ الطويل وتهالكت حروفها من كثرة الدخول والخروج ما بين الحماس وبين التعب .. حقيقة نحن لا نريد أن تسقط القضية فى تصريحات لغوية مخرقة، لكننا نريد فى ذات الوقت أن تحتفظ اللغة ببساطتها وفى ذات الوقت قدرتها على التعبير، وليس التقرير مثل قصائد ومسرحيات الشاعر الأسباني «جارسيا لوركا»، والتى رغم بساطتها الشديدة تمتلك قدرة سحرية على إعادة تشكيل العالم وصياغة التجربة الإنسانية بشكل فذ.



الحركة الرابعة

النار والزيتون..

التجربة والوعى

قاومى.. أيتها الأيدى الجميله..
قاومى.. أيتها الأيدى التى بللها ماء الطفولة
لا تبالى أبداً.. بأكاذيب القبيلة..
لم نحرر نحن شبراً من فلسطين.. ولكن
حررتنا هذه الأيدى الرسول..

د. سعاد الصباح

حجر على حجر..

ويصمت المغنى.. يدخل حنجرته وينام.. وتنتحر الأناشيد فوق وردة البراءة والطفولة..

حجر على حجر..

تنهدم الخريطة البليدة.. تتوقف الفصول الأربعة، وتسقط شمسنا الأليفة في ملوحة البحر وسخونة الدم، وتخضر السيوف الخشبية.

حجر على حجر..

تتحرق البطولات الورقية في مساحات الحجارة القنبلة، يكبر الأطفال فوق حد المذبحة.. يعبرون جسور البراءة إلى القتل المعلن، يقفزون فوق خاصرة الزمان، يرسمون بالحجارة والدم وردة.. وقنبلة.. وسيفاً يخرق الأقنعة..

حجر على حجر..

يدق أطفال المخيمات جلودنا فنندهش.. ندفع أيدينا في ارتعاشتها الأخيرة وننام قبل أن نصفق.. يصعدون جبال الخطب العنترية، وتلال الأغاني والبيانات الحماسية، يرسمون قمراً مستحيلاً وشمساً لا تعرف الغيوم. يسجنون ويحترقون ويموتون.. ونحن نندهش ونغنى لهم، لكننا أبداً لا نموت معهم ولا نسجن معهم. نحن عشقنا سجننا اليومي، واسترحنا فوق دفاترنا القديمة.

يكتب الأطفال في كراريس البراءة.. حجر على حجر وتطلع الشمس.. دم على دم ونخرق السجون.. ذراع جوار ذراع فيستيقظ النهر.. يكتب الأطفال.. لا نحترف البطولة، لكننا نعيش لحظة مسكونة بالفعل والألم.. بالملح والبراءة.. بالوهج والحقيقة.

ويا أطفال العالم الآتى.. هذا زمان للموت.. أو للبطولة،

ومن كفر قاسم.. إلى صابرا وشاتيلا تاريخ من الفعل النبيل، ومن الخروج الدامي إلى ثورة الحجارة، تنتفض الأيام الصعبة والسنوات الموات. تصلبنا على قارعة التاريخ مثل سبارتاكوس لاننزل من فوق الصليب الخشبي.. ولا يأتى المخلص العجوز عبر مساحة الزمن النائم، فنغلق أعينا من وهج الشمس.

ويفتح الفريد فرج عينيه عبر اللون الرمادى، عبر الدهشة المؤقتة وغابات الذات المتحركة إلى النهر، الساكنة على بوابات الحلم والفعل البديل، وقبل أن يطلق ألفريد الكلمات الأسيانة أو الصارخة في البرية فوق مساحات الورق، فتستحيل عوالم من الإعجاب والرتاء.. الدهشة والسكون.. البطولة والانتحار.. قرر أن يعبر سكون النهر إلى دوائر المباغثة.. أن يخرج من أشجار التأمل الواجب إلى صحراء الحركة الفعل، قرر أن يعيش الفعل بدلاً من تصويره وحتى تصبح الشخصيات المتحركة على الورق محددة الملامح ومكتسبة لمصداقيتها.. شخصيات لا تتحرك باتجاه الفعل الفردى والخلاص الوهمى والموت انتحاراً، بقدر ما تتحرك على مساحة الوعى الجمعى والفعل الجمعى.. تتحرك لتلطم بقسوة المتفرج المسترخى في

كرسيه المستمتع بحالة الفعل البديل الذي لا يكلفه حتى تحريك إصبعه، تجرحه وتؤلمه - إن كان يملك القدرة على الإحساس - وتدفع به إلى الحركة ومحاولة إعادة صياغة ذلك الواقع السلخفة.. نخرج من حالة «التعبير عن» إلى «حالة التغيير إلى».

ذهب ألفريد بداية إلى مساحات المقاومة، عاش التجربة ولم يتوقف عند حدود المشاهدة، غاص فيها ولم يتحسس ملامحها إعجاباً، عاش التجربة ليس ككاتب يحاول تكوين بانوراما أدبية، بقدر ما عاشها كإنسان تؤلمه بشاعة هذا الموت، وتدهشة المفاجئة النبيلة وانفجار الأمكنة. الحياة التي تتوالد في فضاء من البارود واللهب. ثم عاد إلى الوثائق والتاريخ ليعيد تشكيل هذه الصورة الحياة من خلال علاقتها بالواقع وعبر الأزمنة، وأنا أتوقف هنا عند رحلة ألفريد فرج لأن معظم الأعمال التي كتبت عن القضية الفلسطينية، اكتفت بالنقل السريع عن صور قديمة بهتت في الذاكرة، وسواء كانت هذه الصور سالبة أو موجبة، لأن العملية الإبداعية تتوقف عند حاجز الذات الراغبة بداية في استعراض قبضتها القوية فوق حلبة الفن. من هنا كانت مسرحية النار والزيتون(*) من أكثر التجارب نصجاً ووعياً بالقضية.

وحتى يرى ألفريد فرج الإنسان من منظور أكثر شمولية، وحتى يطرح القضية طرحاً لا تخنقة تأوهات الأسى الدرامي بقدر ما يكشف عنها عباءات الصراخ العويل، ومن ثم تصبح عارية عبر التاريخ. فقد استخدم ألفريد فرج المسرح التسجيلي لطرح القضية «ولا أجزم أن هذا هو الشكل الأمثل لعرض القضية الفلسطينية، ولكنني أؤكد أنه أحد الأشكال القليلة المناسبة(**)

وكانت مسرحية النائب للكاتب المسرحي الألماني هو خهرت والتي قام بإخراجها أرفين بسكاتور على خشبة مسرح الشعب الحربي، هي أول خطوة نحو المسرح التسجيلي. وهذه المسرحية تطرح في فصولها الخمسة جرائم النازي عبر التاريخ الطويل، وقد خلت تماماً من الحبكة والعقدة التقليدية، كما أنها لم تحاول التوقف أمام أشكال الإثارة والتشويق من خلال نسج وقائع التعذيب بشكل متصاعد، وإنما حاولت عرض السلوك الإنساني الجماعي تجاه التاريخ. ومن ثم فقد اتخذت وسائل فنية خاصة وجديدة لتحقيق وتعميق ماتريد توصيله.

«ثم جاء مارتن فالزر ويتر فايس ونجحاً في تطوير المسرح فلسفياً وفنياً بحيث أصبح أكثر قدرة وملائمة لروح العصر، فمن الناحية الفلسفية أصر كتاب المسرح التسجيلي على الجمع في وقت واحد بين قضية الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً يحمله ويحدد مصيره تيار التاريخ ومتطلبات النظام وعلاقات القوى في واقع معين، وبين قضية الإنسان كفرد. محاولين الغوص في أعماق وجوده الفردي والتوسيع من نطاق حريته الفردية. وبتعبير آخر، فإن كتاب

(*) قدمت مسرحية النار والزيتون على خشبة المسرح القومي في أبريل عام ١٩٧٠ من إخراج سعد أردش.

(**) ألفريد فرج مقدمة مسرحية النار والزيتون - مسرحيات عربية ١٩٧٠.

المسرح التسجيلي حاولوا الجمع بين العنصر الدرامي والملحمي في وقت واحد لخلق رؤية أكثر شمولية للإنسان»(*).

أما من الناحية الفنية فقد اختلفت وسائل التعبير بحيث لم تعد مجرد وسائل إيضاح. فإذا كان بريخت وبيسكاتور قد استخدما الوثائق والأفلام والشرائح وأسلوب المسرح داخل المسرح لشرح وجهة نظر محددة، أو تعميق موقف ما أو تأكيد حالة معينة، فإن كتاب المسرح التسجيلي قد استطاعوا تحويل هذه الوسائل إلى نغمة لاتنفصل عن اللحن العام، تصبح داخل سياق العمل المسرحي في تركيب يشبه إلى حد كبير التركيب السينمائي الحديث. وفي المسرح التسجيلي، تتوقف قيمة رؤية المؤلف على مدى قدرته ليس في طرح التاريخ - وإنما إعادة تفسير هذا التاريخ وعلى الاستفادة من أدوات المسرح التسجيلي، لكي يصبح هذا التفسير مجسداً على خشبة المسرح، فكيف حقق ألفريد فرج رؤيته في مسرحية النار والزيتون وهل نجح في تجسيد هذه الرؤية فنياً؟!

في بداية الفصل الأول يفتح ألفريد فرج كوة في تلك الأسلاك الشائكة التي حاصرنا بها القضية ثم استكنا تحت راياتنا البيض، يطلق طيور النورس عبر بحارنا الهادئة لنذكر أن الأرض أقرب مما نتصور، وأن العاصفة التي ستركب خيول البرق بعد قليل سوف تحاصرنا جميعاً.. إما أن نغرق معاً.. أو ننجو معاً، فهو لا ينظر إلى القضية الفلسطينية كامرأة تجلس في خيمة التفرض والخصوصية تنتظر مخلصها القادم عبر فضاء أسطوري متوهج، لكنه يطرح داخل سياق الخيام العربية القريبة نظرياً، المحاصرة المعزولة واقعياً، قضية التحرر والحرية والعدل عبر مساحات العالم، إشكالية الواقع العربي المتعامل بمنطق «جحا» دون أن يدري أن الطلقة التي يسمع صوتها شديد الخفوت الآن سوف تستقر في قلبه بعد قليل.

المغنون: المسألة تخصك!

إن كنت في لبنان، في ليبيا.. كنت في المغرب

إوعك تقول ما يهمني. المسألة تخصك

علشان عليك الدور. حييجي بعدنا دورك

عشان حياتك

عشان بلادك

حريتك دارك ومستقبل ولادك

المسألة تخصك ص ١٣

لقد فتح أبواب القضية لتهب الريح عبر الخريطة الضيقة فتهمز الملامح اللا معنى والجسد اللا فعل، القضية واحدة عبر مساحات الأرض.. العدل والحرية هي أغنية كل الشعوب

(*) مقدمة مسرحية مارا - صاد . بيتر فايس، ترجمة وتقديم د. يسرى خميس، روائع المسرحيات العالمية ١٥ مارس ١٩٦٧.

الواقفة بين قهرين، المتحركة بين موتين، الصارخة بين صمتين. لم تعد الحرب مبارزة تتوقف عند انغراس السيف في القلب، لم تعد خيولاً تصهل ساعة ثم تسقط فوق الرمال. أصبحت الحرب انفجاراً مروعاً يسقط حتى التفاصيل الصغيرة، ولم يعد العدل مجرد حلم ليلي، وشعاراً نطلقه في ساعات الحصار والمداومة، ولم يعد القهر مجرد حالة فردية نرثي لها، وإنما أصبح حالة تجعلنا جميعاً نحمل أجسادنا تحت وطأة خيول الإمبريالية المنطلقة عبر الأزمنة، والانعقاد من الظلام هو قضية كل الشعوب الواقعة تحت أنقاض الأمس، المحاولة الخروج من أطلال اليوم، الحاملة بعناق زهرة المستقبل التي تبدأ رحلة التفتح والاشتواء.

واعلم بأن الظلم واحد والعدو واحد
والعدل والحرية واحد - والسلام واحد
والعالم الواسع ده واحد، والظلام واحد
إوعك تقول ما بهمنيش

علشان حياتك

حريتك - دارك - ومستقبل ولادك

علشان بلادك

خد بندقية أو علم أو ميكروفون

وادخل معانا الصف. صف الثائرين ص ١٤

بهذه الرؤية الواعية سياسياً وفكرياً، ندخل مباشرة - ودون رص الكلمات المتأنقة واصطياد القوافي المقنعة، والانكسار فوق حلبة السجع الممرور - إلى قلب القضية، فنشعر منذ اللحظة الأولى أننا فوق نفس القبلة ولن نجدنا الاحتماء خلف جدران «الأنا» الخشبية، إن علينا أن نشهر سيف «النحن» الفاعلة لا الملوحة، المتحركة لا الساكنة في برواز التاريخ القديم، فبدلاً من أن نشاهد الضحية وهي تتأرجح فوق حبل المشنقة وننكس رؤسنا، ثم نكتب بعد ذلك القصائد الطويلة، نتحرك لأننا سوف نمر جميعاً إلى تلك الأنشطة المرعبة.

بعد هذه المقدمة، تطفأ أنوار الصالة. يدخل شابان وفتاة. أحد الشابين يرتدى ملابس الفدائيين الكاملة، بينما يرتدى الآخر جاكطة عسكرية فوق بنطلون عادي، وترتدى الفتاة بنطلونا عسكرياً فوقه بلوفر عادي وعلى رأسها قبعة عسكرية، ويخاطبون الجمهور أو بمعنى أكثر دقة يقدمون بعض الشهادات التي تكشف الوجه الحقيقي للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، يدخل رفايل باتاي مدير معهد هرتزل بنيويورك ويؤكد «أن ما وصل إليه علم الأنثروبولوجيا الطبيعية يبين - بعكس المعتقد الشائع - أنه لا يوجد جنس يهودي» ص ١٦ فالصهيونية نفسها ترفض أن تفصل إسرائيل عن أصولها الغربية لتصبح جزءاً من المنطقة المحيطة بها.

هرتزل : إن دولة يهودية في فلسطين أو في سوريا ستكون امتداداً للحضارة الغربية وحصناً ضد الهمجية الشرقية.

فإسرائيل ترى أنها امتداد للحضارة الأوروبية، وعليها أن تحافظ على هذا التميز وسط مجموعة من الدول تعتبرها مجرد موارد خام لا تستطيع أن تحقق وجودها إلا إذا مرت من بوابة التكنولوجيا الإسرائيلية، ولا تستطيع أن تنمو نمواً طبيعياً إلا إذا استكانت داخل حضانات الحضارة الإسرائيلية ولا يتوقف الأمر على التفرد والتميز، ولكنها تحاول في ذات الوقت أن تكون خطوط الحدود مطاطية لتشكل حسب أطماعها وأحلامها الدموية.

رابين : إن إسرائيل ترتكب غلطة تاريخية لو تخلت عن المكاسب الإقليمية التي حققتها في حرب يونيو ضد الدول العربية. فلقد وصلنا إلى خطوط عسكرية مثالية تعتبر - في الوقت الحاضر - أهم ماحققناه ص ١٧.

ديان : لا نريد حدوداً نهائية الآن. ص ١٧

هذه هي طبيعة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ومن خلال شهادات قادتها. هذه هي إسرائيل الحرب والاعتصاب، الساعية إلى اقتسام الكرة الأرضية بل امتلاكها لو استطاعت ذلك، لندرك طبيعة الحرب التي شنتها إسرائيل في الشرق الأوسط وطبيعة المذابح الوحشية وعمليات الطرد الجماعي والاعتقال الجماعي، إسرائيل التي لا تتحرك إلا فوق المجنزرات والعربات المصفحة، ولا تمد يدها إلا بالغازات السامة والمسيلة للدموع، ولا تفتح إلا الزنازين فوق خلاء الصمت العربي.

وفي المقابل يقدم لنا ألفريد فرج وجهة النظر الأخرى، باختصار شديد - لا يأخذ شكل البطولات الهلالية، ولا يتراجع إلى اشتهاى القتل - يقدم لنا الفلسطيني قضيته العادلة.. إنه لا يريد أن يعيش بلا قلب، مواطن بلا وطن وإنسان بلا هوية ترفضه مطارات العالم وتلفظه موانئ العالم، وتستقبله ببرود المساحات العربية، إنه لا يريد أن يظل محلقاً في الفضاء إلى أن تسقطه العقبان - يريد أن ينزل إلى الأرض دون أن تضيق وتنشب أظافرها في لحمه المثقوب بالرصاص. القضية ببساطة أنه يريد أن يعيش وأن يحلم وأن يكون لهذا الحلم خصوصيته، بدلاً من الحلم تحت إشراف هيئة الأمم ولجنة الهدنة.

القائد : بنقاتل يا شباب لنثبت شخصيتنا الفلسطينية. لنثبت قضيتنا، ومحتوى شخصيتنا هادى هو الإنسان الفدائى، الثائر الفلسطيني المقاتل ضد النازية الجديدة. ضد العنصرية المدعومة بالإمبريالية العالمية.

وإيماننا في فلسطين حرة. فلسطين ديمقراطية. فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم العربى. فلسطين عادلة تقدمية. فلسطين إنسانية. ص ١٩

هاهو ألفريد فرج من اللحظة الأولى يضعنا في المنتصف مابين وجهتى النظر. إحداها انتزعت شعباً من أرضه وألقت به في سجون الاغتراب والتشريد، والأخرى تحاول أن تحيا وأن يصبح لها اسم وعنوان.. ها نحن في المنتصف وعلينا أن نتحرك، إما إلى الأمام نحاول أن

نسقط هذه الشمس الساكنة الأليفة في قبضتنا، أو إلى الوراء فنفقد مشاعرنا وإنسانيتنا، نفقد حتى القدرة على الحياة فوق ذلك الصليب الخشبي. لقد اختار ألفريد منذ افتتاحية هذا اللحن المربى «كشف العالم، بالأخص كشف الإنسان لسواه من الناس لكى يتولى هؤلاء إزاء الموضوع المطروح بكل عريه كامل مسئولياتهم» (*) وعملية الكشف هنا لا تتوقف عند حدود عرض مجموعة من الصور الفوتوغرافية والتي ربما تصيينا بالأسى أو تجعلنا ننظر إلى التفاصيل غير الواضحة فلا ندرك أن هذه الخطوط السوداء ماهى إلا مجموعة من الجثث. نحن لم نعد نرى إلا مانريد، ولا نريد إلا مايرىح ضمائرنا ولا يشعرونا بعجزنا.

لكن عملية الكشف هنا هى عملية تنوير واكتشاف الوعى، فعندما يتعري العالم أمامنا فجأة بكل تفاصيله وأبعاده.. وعندما نكتشف أننا مابين سيفين أحدهما علينا أن نرفعه عالياً وإلا أنغرس الآخر في ظهورنا، وعندما تضاء الصالة فجأة نخرج من حالة التمثيل إلى حالة «الآن» والتي تصبح أكثر إيلاماً من لحظة المراوغة في الفعل الوهمي الممثل - علينا إذن أن ندرك أننا داخل المنطقة المفخخة أردنا ذلك أو لم نرد، وأنا في حقل الألغام نقف في المنتصف تماماً، لن يفيدنا التراجع أو الوقوف الطويل. نحن هنا لا نكتفى بمراقبة ونقل الواقع، بقدر مايجب علينا اختراقه، أن نتخطاه لنجد الأوضاع الأساسية والأولية كما يقول الفرد دو بلن. (***) ومن ثم لا نندفع نحو السراب القاتل في ظهيرة الصحراء. ولا نتوقف عند حروف الهجاء لنختار الكلمات المناسبة لنختبئ وراءها، والجمل التي تمنحنا حملها الكاذب، ولا نستولى على حصان طروادة دون أن ندرك أنه يخبئ لنا - وراء براءته الخشبية - موتاً وسقوطاً مدوياً. علينا أن نعيش الحقيقة الكاملة ومسئولياتنا الكاملة.

في المشهد التالى مباشرة، تنكسر رمادية الأشياء وتتناثر الشظايا المدبية، يتلاقى الأبيض والأسود دون أية تداخلات لونية هامشية. تصير الأرض غابة من الرمان الذى ينفرط على هذا الجسد الممدد على حافة الماء، وتصير الأرض المشتهاة سوسنة للعابرين وراء حدود النهار والقادمين من ساحات الملح والكبريت، ولا تتوقف بوابة القدس العتيقة عن الغناء. يأتى المسافرون عبر محطات التاريخ والأسلاك الشائكة، فتتحرر البراءة المشتعلة، يتناثر الثلج اللافعال فتهب الأجساد الساكنة لتشعل الحريق. يغنى المغنى للثورة المشتعلة في الكهوف اليايسة.. في فيتنام.. كوبا.. أنجولا.. لقد وصل أبناء فلسطين إلى قلب ميدان النضال، وبدأت الثورة الكبرى كطائر النار الذى يعبر بلاذة الأمكنة.

ها نحن أمام إحدى العمليات الفدائية التى تستهدف نفس مصنع للذخيرة، وهى ليست عملية هرقلية، لكنها حالة فعل إنسانى تؤدى إلى فعل إنسانى آخر، يرسم صورة لا يضيق عليها إطارها الحديدي البليغ، صورة إنسانية بسيطة، فى بساطتها يكمن ذلك النصل المحمى الذى ينغرس فى القلب فتتفجر الأوردة. الفدائيون هنا أنماط إنسانية تتحرك على

(*) سارتر - ما هو الأدب.

(**) نقد النقد - تزفيتان تودوروف

مساحة الفعل الإنساني، ليسو مجرد هياكل ديناصورية تتحرك على مساحة الأسطورة. حتى في لحظات الموت تتوهج الحياة، ولا ينسى أبوشريف تلك البرتقالة التي أعطتها له أمه ليزرعها على قبر أبيه إن مر عليه، فقد كانت له بيارة يحبها، لعل زهر البرتقال يحرك مساحة الشوق الهائمة في البرية، ويقتل ثور الشمس المندفعة.

ويتم نسف مخزن الذخيرة ويبدأ إطلاق النيران.. وعندما تدخل مجموعة من الجنود الإسرائيليين بينهم جندي، يقف أبوشريف ويطلق النار حتى يصاب وتصاب الإسرائيلية، لقد رأى أبوشريف هذا الوجه من قبل، خرج من وراء حائط الذكريات القديم، تطل صورة طفلة صغيرة تحمل صفائرها في ساحة البيت، وهماي تخرج الآن مفتقدة براءتها، ترى.. هل أطلق أبوشريف النار على دمية الماضي المعلقة على حوائط الزمان؟! أم أطلق النار على تفاصيل الحاضر المستباح؟ لقد صارت براءة الماضي بشاعة الحاضر، حتى في لحظات الكسوف لا يمكن أن نعيش الليل والنهار معاً. يعود أبوشريف إلى ذلك الوجه الذي عرفه قديماً وهما هو الآن قد كبر على مساحة الاغتصاب والدم، ولا يمكن أن يلتقي الوجهان الآن إلا على مساحة من الدم، لقد أطلق أبوشريف النار على طائر الخيانة الذي ظل ينقر رأسه متخفياً وراء ريشه الملون، ويقفز في حقول الطفولة فتتهز الذكريات. أطلق النار على المشاعر المعلبة والمدن التي تنام فوق جثة النهار.

وفي لحظة قصيرة مسروقة من ألم الجرح، يعود أبوشريف إلى بيته القديم.. يرى الواقع الحلم، أو الحلم الماضي والحاضر والمستقبل، ليدرك أن البشر عندما يدخلون آلة العسكرية الإسرائيلية يخرجون مجرد هياكل حديدية مبرمجة على تفاصيل القتل والاغتصاب، يمر أبوشريف عبر سحابة لا تمطر أمام بيته، فتمتد يديه لا شعورياً إلى الباب، وتكون المفاجأة أن الفتاة الإسرائيلية قد استولت عليه، وتكون الصدمة عندما يكتشف أن تلك الفتاة هي نادية الطفلة الإسرائيلية ذات الجداول التي كانت تسكن في الدار المقابلة لهم، لكنها تعيش معهم وتحتبىء في حضن أم شريف عندما تداهمها ساحبات الخوف. ونادية أصبحت الآن جندياً مثل الجميع، وتستأذن فتحي «أبو شريف» لارتداء ملابسها العسكرية وهنا يبدأ اللحن المرير في التصاعد، يبدأ الانسلاخ من الأوردة وصولاً إلى حالة الآلية، حالة التحول إلى كائن لا يتحرك إنسانياً بقدر ما يتحرك فوق شريط حديدي طويل يعبر محطات الموت والتشريد والاغتصاب.

عندما ارتدت نادية البنطلون الكاكي بدأت عناقيد الذكريات في الانفراط، بدأ السيف الناري يمتد قليلاً فيها بينهما، فيمزق حروف الكلمات والأبجدية ويقطع وريد المعرفة من الخلف.

الفتاة الإسرائيلية : شو كان اسم أبوك؟

:إيش كان يعمل؟

أبوشريف : مش معقول نسيت. معلم. كان يعلمك عربي. ص ٢٨

وترتدى نادية الجاكتة والقبعة فيتصاعد اللحن سريعاً دامياً، إنها الآن تدخل مرحلة البرجة الكاملة استعداداً للانطلاق إلى الهدف المحدد في قواميس المؤسسة العسكرية.

الفتاة الإسرائيلية: (دون أن تنظر نحوه) كانت رفيعة أمك ولا سمينه؟
كيف كانت تلبس؟ كيف كان شكلها؟

أبوشريف: (بقلق وحيرة) كنت تناديا أُمى ونسيت شكلها؟

لقد انفصلت عن الماضي فصارت مجرد خيال حديدي وسط الحقول المغتصبة تحاول إخافة العصافير الطليقة، وعندما تأخذ بندقيتها تتوحد كل دلالات ذلك العالم المصنوع في شفرة دموية تحرك آلات القتل، إن البنادق الإسرائيلية التي لا تعرف الأطفال من النسوة العجائز هي الماضي والحاضر والمستقبل، الخريطة المنتظرة المشتهاة والعالم الممتد فوق جثة الرفض العربي والصراخ العربي والشجب العربي البليغ، لم تعد نادية تعرف أبوشريف وكأنها فوجئت بوجوده أمامها، فتهددة ببندقيتها وتطلب له الشرطة.

أبوشريف: كنا نتحدث عن طفولتنا من دقيقة. كنا نلعب في هادا البيت مثل إخوة..

الفتاة الإسرائيلية: مجنون أنت؟ أنا ما شفتكشى إلا هادي اللحظة في المראה ص ٣٠.

وعندما تقترب منه تتذكر ذلك الوجه العربي الذي أطلق عليها النار في عملية نسف مصنع الذخيرة، ثم يسمع صوت سارينة الشرطة وصوت من الخارج ينادي في الميكرفون إلى العربي لكي ينزل رافعاً يديه. ويؤدي هذا المشهد، والذي يعتبر من أجمل المشاهد التي كتبها ألفريد فرج، إلى مشهد آخر يبدأ من آخر جملة في بساطة وسلاسة وتتسع الدائرة، وتنتقل الصورة من حالة كونها صورة ميكروفيلمية إلى حالة الصورة السينمائية الكبيرة، أو بلغة التكنيك السينمائي من اللقطة المتوسطة إلى اللقطة العامة، يظهر الضابط الآن وهو يأمر جميع أهالي البلدة بالخروج من بيوتهم وإلا أطلقوا عليهم النار، بينما يمر شريط مكتوب بحروف الصحف المميزة في حجم كبير عليه أسماء المدن الفلسطينية التي خرجت فوق بحيرة الدم أو سكنت تحت أنقاض المنازل، يخرج أهالي البلدة فيأمر الضابط جنوده بقتل الرجال وتعرية النساء ثم يخاطب الجمهور بنبرة شديدة الهدوء.

الضابط: أنا مناحم بيجن رئيس الأرجون سابقاً. سيطر الرعب على عرب إسرائيل نتيجة لمذبحة دير ياسين، وفي أنحاء البلاد بدأ العرب يفرون هلعاً قبل الاصطدام بالقوات اليهودية، لا بسبب ما حدث في دير ياسين فحسب، بل لما حيك حول دير ياسين من دعاية ساعدتنا على أن نشق طريقنا إلى معارك أخرى في الميدان. كما أوضحت في كتابي المنشور بعنوان «الثورة».

ويغنى الجنود وهم يرقصون رقصة وحشية كإيقاع الموت اللاهث وراء الجسد البشري، أغنية تضع العربي بين الأضلاع الثلاثة لمثلث المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، حركته محددة مسبقاً وعليه أن يختار أي ضلع يجب أن يموت فوق حده المرهف، إنهم يخبرون العربي بين

عرضه أو أرضه أو عمره، إنه حر في اختيار الموت الذي يناسبه، لكنه لا يملك الحرية في اختيار الحياة. أو حتى الحلم بالركض على عتبات الطفولة، لأن الغد يأتي من بين أضلاع نجمة داود وتؤدي هذه الأغنية الدموية إلى أغنية أخرى أكثر دموية للطيارين الإسرائيليين الذين يطلقون النابالم على الأطفال المستقبل في ساحات الغد الفعل، ويشعرون بالنشوة عندما يركض الأطفال مثل كرات اللهب وتفوح رائحة الشواء الآدمي فتثير شهيتهم للخمر والنكات. إن الرحمة في قاموس الموت الطائر هي إنجاز المهمة في أسرع وقت وبأقل عدد من الضحايا، وعلى العرب ألا يتألموا كثيراً وهم يحترقون، لأنهم هم الذين يريدون الموت والتشبث بالأرض الخطر فصارت تابوتاً جماعياً.

الطيار الرابع : العرب ؟ أنا معك، يتألمون كثيراً، وخاصة الذين يصيبهم النابالم، ولكن سبب ما يصيبهم في رأيي هو مبالغتهم في التشبث بالأرض التي ولدوا عليها. نوع من الكسل العقلي. الرجل الذكي لا يرتبط بأرض خطيرة، وإنما عليه أن يبحث في أي مكان عن أمانه وطمأنينته. ص ٣٥.

الطيار الأول : أرجو أن تذكر أننا نضطر لبعض التصرفات لأن خصمنا عنيد، تهديده بالقتل في بعض الأحيان لا يكفي مما يضطرك لقتله فعلاً. ص ٣٥.

لقد صارت الأرض العربية موتاً عربياً دائماً، وصار الفرار إلى اللامكان واللازمان هو الحياة، وصار الموت الإسرائيلي رحيماً أليفاً، لقد صار العالم مليئاً بالدوائر المغلقة و«السيف لا يزال في صلب الصخرة ينتظر من يتزعه»(*)، ومن المؤكد أن جيلاً سيأتي ثم يطلع في الخرائب والرماد والحصار وردة للريح والشمس، ولن تتحرر الأيام على حواف الخيام العربية.

ينتقل ألفريد فرج بعد ذلك إلى استعراض القضية وثائقياً من خلال لقطات سريعة متتابعة، بدءاً من وعد بلفور في الثاني من نوفمبر عام ١٩١٧، ومساحة الأرض التي كان يملكها الطرفان منذ عام ١٩١٨م، حيث كانت نسبة اليهود ثمانية في المائة فقط، يملكون أقل من ٦٪ من الأرض ومشروعات التقسيم، مشروع اللجنة الإنجليزية الأمريكية عام ٤٦ ورفضه الطرفان، مشروع لجنة الأمم المتحدة عام ٤٧ ورفضه الطرفان أيضاً، لأن إسرائيل كانت تريد مزيداً من الأراضي، ثم اغتيال الكونت فولك برنادوت السويدي وصدور توصية بمشروع الأمم المتحدة، والذي يطلب من ثلثي السكان العرب المالكين فعلاً وبالأثر التاريخي وبالحق الشرعي ٩٤٪ من أراضي بلادهم، أن يقبلوا نصيباً في التقسيم قدره ٤٦٪ من الأراضي الفلسطينية. ص ٣٩.

(*) يوجينيو باربا «حديث أجراه مع صحيفة توزيند أوجني الدنماركية حول مسرحية أوكسر ينكوس.

في نفس الوقت حصل اليهود والذين كانوا يملكون ٦٪ من الأرض علي ٥٣٪ من الأراضي الفلسطينية، واستعد العرب للمقاومة، لكن إسرائيل كانت قد أعدت حمامات الدم وارتدت أقنعة النازية، وبدأت الاستيلاء على كل الأراضي الفلسطينية، فقامت عام ٤٨ بطرد مليون فلسطيني عربي أمام صمت العالم وعجز الأمم المتحدة، وصراخ المدن العربية، واتسعت المأساة.

سلمى : في صباح قالت الأمم المتحدة «كل عربي يعود لأرضه». اتجمعنا واتلمينا بعزم راجعين لبلادنا وأرضنا راجعين. لثأرنا وأرزاقنا راجعين. لبيوتنا راجعين. قابلونا في الطريق صف عساكر بال سلاح وقال لنا كبيرهم «وين راجين يا عرب؟» قال له أبوى: «لأرضنا» طخه المجرم رصاصة وسنه ضاحك. قال له «ما لكم أرض عندنا. هادي دولة إسرائيل يا شريد!» ودوروا الطخ في جموعنا وأحنا نصرخ: «وينك يا أمم يا متحدة؟! وينك يا عالم يا ظالم؟! وينكم يا عرب؟!» ص ٤٤

ولم تتحرك الأمم المتحدة.. ولم يتحرك العالم الظالم خوفاً من الاتهام بمعاداة السامية، وتحرك العرب إلى موتيم الذي أعدوه بأنفسهم ثم أداروا وجوههم نحو الحائط وأجشعوا بالبكاء، وعندما مرت أبار النفط فوق جسد الأيام المتهكة نبتت البلاهة والبلادة، اغتسلوا أوغسلوا ذكراهم المؤلمة في براميل النفط ثم دفنوها خلف الشعارات البراقة المدفوعة الأجر، وإرسال المعونة الزكاة عبر الحدود، ثم اكتفوا بالدهشة أوريا الألم، بينما نبتت خيام اللاجئين في الصحراء وصار الجرح أغنية والموت قصيدة طويلة نضيع في أبياتها، وصار المنفى لوحة يتأملها العالم بهدوء شديد.

وفيق أبو شريف ويسأل عن مخزن الذخيرة فيعلم أنه قد نسف تماماً وأنه ظل يقاتل وهو جريح، ويعود أبو شريف بذاكرته إلى برلين الغربية، حيث كان هناك أيام حزيران والمظاهرات المناصرة لإسرائيل تحتاح العالم فحاول الدفاع عن القضية لكنهم حاصروه ثم اقتاده رجال الشرطة، وتتحول الفتاة الإسرائيلية إلى مذبة تجري معه حواراً حول كراهية العرب لإسرائيل، ومن هذا التحقيق ندخل سريعاً إلى تحقيق آخر مع أبو شريف عندما كان مسجوناً في سجن صرفند، المذبة هنا هي المحقق التي تواجهه بأنه ينتمي إلى إحدى المنظمات الإرهابية لمجرد أنه يريد حق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره. ويقودنا هذا التحقيق إلى قاعة المحكمة حيث يجلس القاضي في هيئة ملك الكوتشينة.. الضابط الإسرائيلي والفتاة الإسرائيلية هما ممثلا الاتهام.. المتهم أبو شريف.. التهمة أنه ضبط داخل بلاده بلا هوية وأنه لم يخلع جنسيته رغم رحلة الشريد والتعذيب.

القاضي : اسمك؟

أبو شريف : فتحي العربي

القاضي : جنسيتك؟

أبو شريف : فلسطيني.

الضابط الإسرائيلي : هذا أفصح اعتراف بأنه إرهابي .

القاضي : ماذا قلت ؟ جنسيتك ؟

أبو شريف : فلسطيني .

القاضي : تقصد أردني .

أبو شريف : فلسطيني .

القاضي : ليس في العالم دولة بهذا الاسم .

أبو شريف : في العالم شعب بهذه الجنسية ص ٥١ .

لقد صار الوطن تهمة .. وصارت البيوت الأليفة جمره مشتعلة، وصارت القضية لا تحتمل السكون وانتظار الإعانة ووكالة الغوث، فاللقطات القصيرة المتتابعة سريعاً تؤكد المنطق الإسرائيلي الاستيلاء ثم مزيد من الاستيلاء .. ثم القتل . لأن تلك الرقعة الصغيرة ليست نهاية الحلم الإسرائيلي لكنها مجرد فاتح شهية، تستطيع بعده هضم أكبر قدر ممكن من الأراضي العربية، وخلال تلك اللقطات التي تتجمع لتكون في النهاية صورة عامة واضحة المعالم لا تحتاج للتأمل طويلاً، فإن الفلسطيني قرر أن يكسر حدود المطاردة والموت الذي يأتي من وراء .. قرر أن يخرج من زنازين النفي وشرنقة الاحتجاج .. حتى الأطفال أكتشفوا أن القلم وحده لا يستطيع صنع الحلم والوطن .. لا يستطيع تحريك الشظايا الساكنة في القلب، فألقوا قنابلهم على الدوريات الإسرائيلية، ولم تعد النساء تبكي أولادهن، ولم تعد البنات تبكي أحبابهن، لم يعد أحد يبكي على أحد إلا على الوطن . مزق الفلسطينيون كروت الإعانة وبدأت الصرخة والتي كانت استشرافاً لثورة الحجارة، الحتمية التاريخية.

صوت : (نسائي جهير في الميكرفون) .. اهاجموا عليهم مثلما هجموا علينا .

بأحجار أهاجموا، بعصى اهاجموا، ببارود اهاجموا، اهاجموا لا

تعيشوا متشردين في البلاد ..

وبدأ زحف الشباب نحو الخلاص القنبلة، نحو كتابة عنوان جديد للثورة الفلسطينية، بدأت رحلة اكتشاف الوطن والهوية .

المجموعة : وإلى القدس تقدم !

افتح الأبواب لحرية بلادنا

أرفع الرايات ترفرف

فوق سناكي الفدائيين وعلى رؤوسهم ترفرف

وإلى القدس تقدم ! ص ٥٥

إن اللقطات المتلاحقة في الفصل الأول راصدة الفدائي الفلسطيني، ليس بمعزل عن معطيات وملابسات وجدلية الصراع الدائر في المنطقة، وليس مجرد صورة خارقة تخرج من

مصباح علاء الدين، أو ظل يكبر فوق حائط بفعل الأقتراب من الضوء، بقدر ماترصده إنسانياً يتحرك في نضاله اليومي بين تفاصيل القضية. العنف الصهيونى.. وبين الجرح الفلسطيني، المقاومة الحلم والوعى، تأمر الإمبريالية العالمية.

هذه اللقطات تؤدى إلى تقديم رؤية أكثر شمولية للقضية الفلسطينية، وليس التوقف عند حدود صراع أحادى النظرة يقوم بالفعل نيابة عنا، وهذه الصورة في النهاية لا تريد مخاطبة المشاعر المرهفة فتنهمر الدموع ونعيش حالة من الصراخ والأسى والدعاء على القوم الكافرين أن يخسف بهم الله الأرض، لكنها تخاطب الوعي. بمعنى أكثر دقة تستفز العقل وتجعله مشاركاً في القضية، مشاركة لا تمتطى حروف الهجاء، لكنها تمتشق الفعل وتنزع فتيل القنبلة، أن يخرج من العرض عارياً حاملاً كل ذنوبه الماضية الحاضرة، مغتسلاً في نهر المقاومة.

ولأن الفريد فرج يريد بوعى شديد أن يرصد الحركة كاملة منذ لحظة ضبط الأوتار متابعاً نغماتها المتصاعدة، فإنه يقدم لنا في الفصل الثانى وبذكاء بالغ الدور الذى يلعبه اليهود أنفسهم حتى تظل صورة اليهودى المضطهد المشرّد في الأرض، ماثلة أمام مشاعر العالم المتحضر التى لم تعد تحتل الألم، ومن ثم يدفع ضريبة الشعور بالذنب إلى صندوق الضمير المسمى إسرائيل، متطهراً من إثمته القديم على مذبح الضمير، ومن ناحية أخرى، يكشف اليهودى أن عليه أن يدق وشم إسرائيل فوق ذراعه ليعبر عذابات الغرب والاضطهاد إلى اللجنة المشتبهة، إن الزى العسكرى الإسرائيلى هو البديل الوحيد لأثمال الوهم الأوربى، لأن اليهودى - وطبقاً للنظرية الإسرائيلية - لو تأقلم في منفاه وعاش ناعماً هادئاً، فسوف ينسى وطنه ولن يعود إليه، لقد أسلم قادة اليهود شعبهم إلى الجستابو ومن ثم أفران النازى للحصول على تذكرة مجانية تتيح لهم ركوب الضمير العالمى وخزائن البلاد الغارقة في الإثم، يقدمون ضحية ليكون لهم ثأر يساومون عليه ويقبضون ثمناً فادحاً، ولذلك تحرص إسرائيل على أن يظل اليهودى - تحت ظروف الاضطهاد - يشعر دائماً بالعذاب والحزن الدائم للوطن، لا تسمح مطلقاً أن يتجرد اليهودى من رأساله العظيم، إنه مختلف ممتاز ومضطهد، أن يتجرد من إحساسه بالغربة ومن ثم حافز التمرد.

المليونير: سأضطهدهم. سأعذبهم رحمة بهم.. الملاعين اليهود.. أفادت النازية قضيتهم والأغبياء يلحون على رفع أجورهم، المشروع كله والوطن نفسه في مأزق وهم يريدون الاستقرار فى البالم بيتش. ص ٦٨

والعالم قد تعلم كراهية الصديق المؤلم دائماً، وتدريب على السير طويلاً فوق جبال الكذب الجميل والذى يستتبع بالتالى التصفيق، لقد صرنا جميعاً عبر الكرة الأرضية نأكل بشهية بالغة السردين البرتغالى المعبأ فى جماجم الأنجوليين، ونلبس الصوف الإنجليزى المنسوج من شعور قتلى المجاعة فى الهند، نستمتع بالألوان ونحن نركب السيارات الأمريكية التى صنعت عجالاتها من جلود الفيتامين. إننا جميعاً مدربون على الاستمتاع والنسيان، « ثم دربتم جهازكم النفسى الدقيق فى استجابته الميكانيكية على أن تسوغوا لأنفسكم دفع ثمن بضع

رصاصات لأعدائكم نقداً وبترولاً.. بلا غضاضة، مادامت نهاية مطاف تلك الرصاصات قلوب رجال لا تعرفون عناوينهم» ص ٧١، حتى لو عرفوا عناوينهم، حتى لو اخترقت تلك الرصاصات جدران بيوتهم في الليل وأصابت جيرانهم، فإنهم يغسلون بأموالهم أيدي القتلة من دم القتل.

وها هي شهادات القتل المعلن.. شهادات المذبحة، ما حدث في قرية كفر قاسم في التاسع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٥٦، حيث تم قتل ٤٣ عربياً كانوا عائدين من أعمالهم في مذبحة لا إنسانية أدهاها الجنرال يششخار شدمى والميجور شموئيل ملىنكى، كانت الأوامر صريحة محددة لا اعتقالات.. لا تفرقة بين رجل وطفل وامرأة لا عواطف والله يرحم الجميع.

دهان: تحدت وظيفتكم بتنفيذ حظر التجول في كفر قاسم من اليوم الساعة ١٧ حتى السادسة من الصباح. عليكم إطلاق النار بقصد القتل على كل إنسان يشاهد خارج بيته بعد الساعة ١٧، دون تفريق بين رجال ونساء وأطفال وعائدين من خارج القرية. انتباه» ص ٧٥

ماذا كان رد الفعل داخل إسرائيل والتي يقول عنها نيكسون إنها منارة في الشرق الأوسط؟! أدانت المحكمة القتل بتهمة القتل العمد رغم ضغط الحكومة العنصرية، وصدرت الأحكام والتي كانت أشبه بالكوميديا الباهتة في مسرح تبلله دموع التراجيديا.

فالميجور شموئيل ملىنكى والمتهم بقتل ثلاثة وأربعين عربياً حكم عليه بالسجن ١٧ سنة، ثم استأنف الحكم في المحكمة العسكرية العليا والتي خفضته إلى ١٤ سنة، ثم خفضه رئيس أركان الجيش إلى عشر سنوات خفضها رئيس الدولة إلى خمس، ثم جاءت لجنة إطلاق سراح المسجونين وخفضت ثلث المدة، أما الجنرال يششخار شدمى والذي قال لا عواطف.. الله يرحمهم، وحدد أسلوب التنفيذ بأنه: إطلاق النار وبدون اعتقالات، فقد «أعلنت المحكمة أنه مذنب في ارتكاب خطأ فني، خطأ في التعبير عن الأمر. ولذلك قضت المحكمة بتغريمه قرشاً إسرائيلياً واحداً! ٤٣ عربياً» ص ٨٥، وفي سبتمبر عام ١٩٦٨ عين الجنرال يششخار شدمى مشرفاً على الشؤون العربية في الأراضي التي احتلت خلال حرب الأيام الستة.

لقد صارت المذبحة حادثاً مؤسفاً، وصار القتل مجرد خطأ في التعبير عن الأمر، وصار دم الشهداء قرشاً إسرائيلياً واحداً. وحين كتبت الصحف عن ضحايا الحادث المؤسف، لم يعد واضحاً من تعنى بالضبط القتل أم القتل، وعندما كتب بو عز عفرون مقالته الشهيرة عن المذبحة لم يكن غير صوت حر واحد وسط غابة من الضجيج والصراخ، لم يكن غير ورقة سقطت من شجرة المؤسسة العسكرية الإسرائيلية فطوحتها ريح التعصب والإبادة.

عاموس: إن القانون الإسرائيلي قد سُن ليكون في خدمة ناس أحرار وأسياد ومستقلين ومتقدمين، سُن ليوافق شعباً راقياً ومثقفاً فلا يمكن تطبيقه على العرب. ذلك أن المحكمة تخرج من صهيون. ص ٨٧

وعندما يتساءل أشكول : «من هم الفلسطينيون»؟ وعندما تعلن جولدا مائير : «كيف نستطيع إعادة الأراضي المحتلة؟! ليس هناك من نعيدها لهم ص ٨٨. تضيق الدائرة المسيجة وتنتحر الكلمات، تصبح البندقية هي الوطن والهوية، الطلقة التي تضيء ليل الموت الطويل وتفتح الشبابيك لذلك الضوء المتسلل بهدوء وخجل، نقتل أو نُقتل، نعيش أو نموت.. الأرض الهوية أو الأرض التابوت، البندقية هي الطريق إلى الحقيقة والمدن التي نامت تحت حوافر الغزو، قصائد البطولة وليست قصائد المديح والمراثي . لم يعد هناك غير انفجار القنبلة فلا أحد في العالم يعرف شعور الفلسطيني وهو يدخل وطنه متسللاً في الظلام بينما أعداؤه يضحكون تحت المصابيح ويعربدون فوق ساحة طفولته، إن تداعى الصور فوق شريط الوثائق يؤدي إلى الحركة الأخيرة، توهج القنبلة وانهيار الزمن الرديء، يصعد الفعل المستحيل فوق جثة السكون التعود، يتحرك الفلسطينيون إلى بوابة الوطن وعندما يسقطون في ميادين الشهادة، يزرعون وردة الحلم الجميل، وشجيرة البرتقال للذي يجيء، إن الحركة تبدأ من الماضي مستوعبة حكمته، واقفة أمام تفاصيل اليوم، عابرة إلى المستقبل ليكبر أطفال المخيمات فوق تلال الحجارة، وتمتد السواعد الصغيرة إلى الخيام فتفتحها على الصحراء ولا تخفى عريها، تمتد إلى مدن الصفيح والبلادة فتقتل صمتها ودهشتها.

وقبل أن نستريح للفعل المسرحي، وقبل أن تدهمنا أحلام اليقظة فنستريح في أماكننا ونغتسل في همومنا، يصرخ فينا الفريد فرج ليخرجنا من حالة الألم إلى حالة الإدراك، من هاوية الدهشة إلى قمة الوعي، من التصفيق لأغنية الثورة وترديداتها في مناسبات البطولة، إلى كتابة أغنيتنا نحن فنعيشها نحملها فوق ظهورنا عبر محطات الزمن القادم، نمنحها للعابرين سيفاً وقنبلة وانفجاراً يهز العالم الواقف فوق جثثنا «يندفع فدائيان إلى جانبي مقدمة المسرح، بيد كل منهما بروجيكتور يوجه ضوءه للصالة ويمسح به المكان، بينما أظلم المسرح من خلفها تماماً».

الفدائيان: يا شباب هذا العالم! نحن نتحدث إليكم من فلسطين.

هنا فلسطين! لا يغمض أحد عينيه. لا يشيخ أحد بوجهه أنظروا بشجاعة في وهج هذا البروجيكتور الساطع. يارافعي صور جيفارا، يا حامل شعارات السلام لفيتنام والحرية لانجولا. هنا فلسطين!

أيتها السواعد البيضاء، السمراء، الصفراء، الملوحة بالقبضات ضد النازية الجديدة.

أيها الشعراء والمتحدثون بلسان الإنسان على منصات المسارح. يازارعي البذور الصغيرة لتعطى أعظم الأشجار. تلفتوا!

النار في غصن الزيتون!

إنسان بلا هوية!

مواطنون بلا وطن!

شعب ولا أرض!
هنا فلسطين! ص ٩٤ - ٩٥

نتحرك جميعاً لنفك الحصار حول المدن والقرى، حول الحقول العربية، حول حريتنا ومستقبلنا، حول النهار، نفك حصار الطفولة والفرح، حول بهجتنا وأيامنا وتاريخنا.



هذه هي القضية الفلسطينية التي يواجهها بها الفريد فرج في مسرحيته النار والزيتون، وهو قد أفلت في صياغة القضية من قبضة برودة وجفاف المسرح التعليمي، والذي يخاطب في معظم الأحوال مقاعد خالية وسبورة شديد السواد تضيع فيها الأحرف البيضاء الصغيرة، أفلت من دور المعلم الذي يلوح بالعصا فتتابعه العيون واسعة متحجرة، بينما يبحر العقل إلى ملكوت لا نهائي، فاستخدم الفريد في النار والزيتون الدراما والملحمة حيث «الأسئلة مطروحة في هذا المسرح من قبل الأوضاع، ويرد الأفراد عليها من خلال السلوك النموذجي الذي يتبنونه»(*) دون أن مجرد الأشياء أو يخلصها من علاقاتها الجدلية بالواقع أو الظرف التاريخي، تتحرك النماذج الإنسانية البسيطة، تحلم وتعاني وتقاوم وتستشهد وهي تحب الحياة والأطفال والوطن، وعندما يطرح الفريد فرج القضية الفلسطينية لا يكتفى بهذا الطرح وبالعالم الذي قدمه لنا لنعيش على هامشه، وإنما يعمد إلى تقديم صورة عامة تأخذ شكل الصدمة الكهربائية فنتفض غضباً وربما رعباً، يصبح علينا ونحن نعيش هذا العالم ألا نحلم، أن نعيش حالة شعورية عنكبوتية تحاصر الحواس ثم نفيق على أغنية الثورة فنتشى وربما نتألم، ولكن علينا أن ندرك دلالات هذا العالم الدرامي المصنوع، وأن تتوحد هذه الدلالات في شفرة خاصة، فتهزنا وتحركنا وتؤلمنا في ذات اللحظة.

فعندما يصدمننا الفريد بالقضية الفلسطينية من خلال الكتابة على بعدين فقط حسب تعبيره، أو كما يقول بريخت «على كل واحد الابتعاد عن نفسه»(**)

فصوتين أفضل من صوت واحد، فهو يدرك أن عليه أن يتجاوز حدود الجزئي إلى الشمولية، الحدث الهامشي إلى القضية كاملة بكل تفاصيلها، أن يتجاوز مفردات الصوت الواحد والرمز الأحادي إلى أبجديات العالم المطروح، ليقدم لنا الجوانب الشمولية للقضية الفلسطينية، وهو عندما اختار الشكل التسجيلي الأكثر قدرة على التعبير عن قضايا العصر مثل حرب فيتنام وأنجولا وفلسطين والنازية، فإنه يستخدمه بوعي بالغ وقدرة فائقة، فالرقصة والأغاني والوثائق والأرقام والتعبير الصامت، تسير كلها في اتجاه مواز أو مغاير، وبذلك تتخلق وتُشكل مع الحوار حالة مسرحية كاملة تحمل داخلها جدلية العناصر المكونة لها، ومن ثم تدفع بالإيقاع العام للعمل إلى الأمام.

(*) بريخت الأرغن الصغير
(**) بريخت شراء النحاس

فعندما يهرب الطفلان من مذبحه كفر قاسم، يدخل بنا الفريد مباشرة إلى إحصائيات عن عدد الأطفال العرب في المدارس مقارنة بعدد الأطفال اليهود، وعندما يبيع القومسيو نجى كل شيء «بليرة إسرائيلية واحدة فقط لا غير.. العدالة!» ص ٧١.. ندخل إلى وقائع كفر قاسم والعدالة الإسرائيلية الكوميديّة، عدالة الجنس الواحد واللون الواحد. وعندما يبدأ الحديث عن العمال الذين قتلوا أثناء عودتهم إلى بلدتهم كفر قاسم، يقدم لنا الفريد الإحصاءات حول عدد العاملين العرب في إسرائيل والأراضي التي يزرعونها مقارنة بما يملكه اليهود.

والمشهد هنا في إيقاعها السريع المتدفق تخرج من عباءة المشاهد السابقة وتدخل في تفاصيل المشاهد التالية بنعومة شديدة، وبحيث تصبح الوثائق داخل نسيج اللوحة نفسها وليست مجرد قطع جانبى أو ملاحظة هامشية، تجعلنا ننتظر اللوحة التالية دون أن ندير جسدنا المسترخى المترهل في جلسته، فعندما تطلب نادية البوليس لأبى شريف ونسمع صوت الضابط من الخارج يطالبه بالنزول رافعاً يديه، يضاء المسرح لنرى الضابط وهو يأمر رجال بلدة فلسطينية بالنزول فيقتل الرجال ويعرى البنات، بينما يمر شريط مكتوب عليه أسماء البلاد التي قتل وشرّد أهلها.

إن اللوحات هنا تحمل كل تفاصيلها دون موارد أو محاولة رتق الثقوب مهما كانت صغيرة، وتصعد إلى قمة الوعي الفعل، وترسم صورة عامة شديدة التميز والوضوح، فنحن للذي يأتي ولا نتوقف عند حدود الحنين المسالم، فهي قضيتنا جميعاً. الموت الذي يحاصرهم هناك هو ذات الموت الذي يأتينا على مهل ولا نريد أن نراه.. علينا أن ندرك أن الاحتماء في أعشاشنا لن ينجينا من الريح الآتية لا محالة، وها هو الفريد فرج يكسر الدرع الواقية من الإحساس الذي نتوارى وراءه.. نحن المتفرجون الصارخون الغاضبون، سوف نصبح في الغد - في حيادنا المسكون بالعجز - المقتولين الصامتين الشاردين، ولن نجد من يبكينا أو يرثينا. لن نجد حتى من يحفر لنا قبورنا ويوارينا التراب فقد صارت المدن خلاء واسعاً وصمتاً كبيراً.

القضية التي يطرحها الفريد فرج في «النار والزيتون» والتي تعتبر من أفضل الأعمال التي تناولت القضية الفلسطينية، قضية الماضي والحاضر والمستقبل، علينا أن نحملها بوعى مثلما حملها الفريد، ونحركها خطوة إلى الأمام كما حركها، علينا في النهاية أن نتجاوز حدود الورق، أن نتولى مسئولينا أمام القضية المطروحة عارية تماماً بلا دهشة وبلا تشنج وبلا ضجيج.. علينا الآن أن نصفق للفريد فرج ثم بعد ذلك نصفق لأنفسنا.. وتحركوا.. تحركوا.. وإلا متنا وقوفاً في أماكننا.



الحركة الخامسة

شمشون ودليطة

وجواز السفر الأخضر

هى ذى السنة النيران..
توقع فى دفتريومات الأرض المحتلة
السنة النيران توقع فى دفتريومات
الأرض المحتلة..

معين بسيسو

هذه العربة المجنونة لا تريد الرحيل.. وهذه الشارة الحمراء البندقية لا تريد الانطفاء في بحيرة الألوان الأليفة. وحناجر المدن البليدة المشروخة، لا تريد الصراخ.. فقدت الأحبال الصوتية عشقها للغناء والسفر.. ونحن مازلنا أسرى الذى يجىء.. وربما لا يجىء..

العربة السجن المقصلة الجنون، تشرب من دمنا المباح.. ولا تتحرك، تدفعنا إلى الأقفاص الحديدية، وعلامات الترقيم الخطر، ولا نرفع سواعدنا الموشومة بالرعب، لكننا نقطع بهدوء شديد تذاكر الصمت عبر المحطات التى لا تجىء والرحلة التى لا ولم تتم. نخاف تلك العساكر الواقفة على حدود الزمن القادم، دون أن ندرك أنها عساكر خشبية وبنادق خشبية وأسلاك شائكة سرابية.

تحاصرنا الفصول الأربعة.. ونحاول أن ندرك متى نتزع أردتنا الشتوية الثقيلة.. يتمدد فوقنا الليل والنهار.. ونحاول أن نرى أى الطرق هى بداية العشق والسفر.. وعندما يوقظنا رعب الموت الذى لا فرار منه، ندرك ساعتها.. أى الموتين نختار.. تحت العربة الواقفة منذ سنوات طويلة؟! أم فوق الأسلاك الشائكة الواقفة ما بين حاضرتنا الآسن ومستقبلنا الذى لا يحركه أحد غيرنا؟! أى الموتين يدفع عنا هذا العذاب الطويل اللعين ويوقف دمنا الذى لا يتجلط أبداً. ندرك أن هذه الأشجار التى تبدو من بعيد كغابات الحلم.. سوف تتساقط أوراقها الذابلة فى خريفنا الساكن عجزاً وفزعاً.

نتحرك.. ونسقط.. لكننا نصعد ثانية.. نموت لنبعث مرة أخرى نسجن لتصير البلاد المسيجة واسعة طليقة.. نتعذب ليكبر الأطفال بلا ألم ولا خوف ولا موت فيدفعون العربة إلى الأمام.. يهدنا التعب الطويل والسفر الدائم، فنستريح لحظة.. لكننا لا نتوقف أبداً.. ولا نقطع سواعدنا ولا ندفن أصابعنا فى الرمال الذهب.

فالحجارة تستحيل الآن وقوداً يدفع بالعربة إلى التحرك فى خطوط مستقيمة تخرق بوابات الأرض إلى صدر الوطن، تخرق أنفاق السكون والظلمة وتصعد جبال الحلم، تصنع من هذه المساحات الواسعة المشوشة صندوق بريد وعناوين يعرفها العالم. تستحيل الحجارة الآن وجهنا الجميل الخارج من تراب السنوات العليلة وخطب الجرائد الملوثة، وحكايات البطولات الوهمية فى ليالى الأسى والموت. تستحيل الآن موائد للفقراء، وبيوتاً للمشردين المتعبين، أغطية للعراة.. وطناً جميلاً.. وتتحرك العربة.. ولن نتوقف هذه المرة أبداً.

ويقدم لنا معين بسيسو مسرحيته الشعرية الثانية «شمشون ودليلة» (*) والتى تجاوزت فنياً وفكرياً مسرحيته الأولى ثورة الزنج، فهو هنا يرصد القضية الفلسطينية بشكل أكثر وعياً، بعيداً عن الالتفاف بعباءة التاريخ والتخفى وراء مفردات وصور الماضي، والتى تجعل من الحاضر المطروح فنياً مجرد وجه لا تتحدد ملامحه إلا من وراء الأقنعة، ويظل متردداً ما بين عبور النهر والعودة مرة أخرى فى قارب مثقوب.

(*) عرضت مسرحية شمشون ودليلة لأول مرة على مسرح الحكيم عام ١٩٧١ من إخراج نبيل الألفى

فالقضية هنا شديدة التحديد والوضوح.. واقفة تحت بقعة الضوء، ونحن جميعاً شهودها وأبطالها وضحاياها.. لا ننظر للوراء ولا نفتح كتب التاريخ ولكننا ندخل منطقة الآن، فإذا كان «جوهر المسافة التاريخية» يعنى التعويض عما يحدث اليوم بما حدث من زمن بعيد فإن مايجرى دائماً، فهو أن حدثاً واحداً يحل محل حدث آخر من غير أن يحل رمز محل واقع ما»(*) وبالتالى فإننا لانصطدم بالعملية التعويضية للحظة الراهنة، ولانصطدم بتلك المسافة التاريخية المقنعة.. تصبح ردود أفعالنا على نفس موجة ما هو مطروح دون الارتداد عبر المناطق الماضى.

القضية الفلسطينية هنا هى تلك العربية الواقعة منذ سنوات طويلة.. ركايا يدمنون الصمت والحوار اللامعنى والنظرات الميتة، لأن ضريبة الخروج من تلك الدوائر المرسومة من السائق و«الكمسارى»، هى الدخول إلى عربية الشجن أو عربية المصحة بتهمة الجنون، وثمن عبور هذه الأسلاك الشائكة هى طلقات الرصاص، وإشارة المرور حمراء دائماً تظل تخاصم اللون الأخضر، لأننا فى نفس الوقت نخاصمه عجزاً ورعباً. وعبر محاولات الفعل.. ومحاولات اكتشاف مساحة الألوان تبدأ العربية رحلتها، تقف فندفعها.. وتسير فتمضى بها، فالإشارات اللعينة البندقية قد صارت الآن جواز المرور للوطن. لقد كان الخيار المطروح واضحاً منذ اللحظة الأولى.. السكون داخل هذه العربية محاصرين بخيوط الوهم العنكبوت.. أو الهجرة إلى البلاد العربية والتى تفرد هى الأخرى أسلاكها الشائكة ولكننا اخترنا الوطن.. واخترنا الموت ليصعد طائر الحياة. اخترنا لأن الآخرين سيظلون يشاهدوننا.. ربما يعجبون بنا.. وربما يغنون لنا.. لكنهم أبداً لن يحاربوا معنا.. ولن يموتوا معنا.

وشمشون ودليلة مسرحية من ست لوحات، يضم الجزء الأول لوحتين.. والجزء الثانى اللوحات الأربع الباقية. فى اللوحة الأولى نجد عربية ركاب فى مؤخرتها ألحقت عربية نصفها الأعلى قد غرزت فيه القضبان الحديدية، تطل من ورائها بعض الوجوه، وفى مؤخرتها ألحقت عربية أخرى مكتوب عليها خطر جداً. فوق سطح العربية خزان كبير تتدلى من جوفه خراطيم طويلة من المطاط. أمام العربية شارة مرور ضخمة تشبه البندقية المقلوبة، السونكى مغروس فى الأرض والكعب إلى أعلى، فى وسط الكعب لمبة كهربائية تشتعل بالضوء الأحمر وإلى جانبها جندي مرور يشبه التمثال. الأسلاك الشائكة تفصل مقدمة العربية عن شارة المرور والجندى. يطل من النافذة الأولى وجهه قد رسمت على جبينه شارة (X) باللون الأحمر.

الوجه الأول : فلنكشف أوراق اللعبة..

وكفانا نرقص بالأقنعة على الخشبة...

ولنتكلم لغة لاتعترف الكلمة فيها للكاهن خلف سياج

بل فى الساحات المفتوحة للناس ص ٩

(*) جورج لوكاتش - سوسيولوجية الدراما الحديثة.

وبينما يتراجع هذا الوجه إلى الخلف، يطل من النافذة الثانية وجه آخر قد رسمت على جبينه علامتا XX باللون الأحمر أيضا.

الوجه الثانى : لا أحد يدري ، منذ متى العربية واقفة والضوء الأحمر مشتعل، والرجل الواقف لم يرفع يده أو قدمه.. لم يتحرك.. ص ١١.

وينسحب هذا الوجه إلى الداخل بينما يطل من النافذة الوجه الثالث وقد رسمت على جبينه علامات XXX باللون الأحمر.

الوجه الثالث : الحق أقول لكم ياركاب العربية...

لابد وأن يتنبأ أحد منكم بالضوء الأخضر..

أول من بشر بالضوء الأخضر،

مسجون في صندوق العربية..

يا أهل العربية... ص ١٣

وهذا الوجه لا يختفي وراء النافذة اختفاءً إرادياً، ولكنه يختفى قهراً، فهناك خطاف حديدى يسقط من أعلى ويبدأ فى سحبه وهو يقاوم. وبينما يصرخ الوجه الرابع: أول من بشر بالضوء الأخضر..

مقتول.. مدفون تحت دواليب العربية..

النجده.. النجده.. النجده.... ص ١٧

يمتد الخطاف ليصعد به إلى أعلى ليختفى هو الآخر. إن هذه الوجوه التى تحمل علامات X والتى وضعت فى القائمة السوداء، قد حاولت أن تحرق ناموس العربية وأن تتجاوز حدود اللون الأحمر.. تكلمت وتساءلت.. ويشرت باللون الأخضر فكان لابد أن تختفى سجناء أو موتاً.. صمتاً وقتياً أو صمتاً أبدياً. وما زال ركاب العربية ينتظرون نفس المصير دون أن يفعلوا شيئاً.. الفعل الوحيد الذى يتقنونه هو الصمت، والأمان الوحيد الذى يحلمون به هو البعد عن عربة السجن أو عربة المصححة، والحلم الوحيد الذى يحلمون به أن تتحرك العربية، حتى عندما يستيقظون ويواجهون الواقع، فإنهم يجذبون أطراف الحلم حتى يجثوا سوءاتهم.

وتظهر ريم محلولة الضفائر زائغة العينين ملفوفة القدمين بالأربطة البيضاء تضم دمية إلى صدرها، ويظهر رجل بالأربطة البيضاء يعكس الكارثة الماضية، حيث كان الرعب الأسود يبيع تذاكره الملعونة فى السوق السوداء، وكانت يافا تلقى فى وجه المحتل بآخر ما تملك وتهاجر.. والجميع يدخلون تحت وطأة الرعب والموت. وكانت ريم ترحل.

الرجل ذو الأربطة البيضاء : وامرأة من يافا كانت ترحل..

تحمل طفلاً..
فوق الصدر وتحمل صرّة..
والمرأة تعبت، خافت..
كان الرعب الأسود يبيع تذاكره في السوق السوداء..
وأرادت أن تلقى بالصره..
لكن من هول الرعب الأسود، ألقت بالطفل..
واحتفظت بالصره.. ص ١٩

لقد وقف الرعب مابين ريم وطفلها.. ما بين الناس وحياتهم.. وقف بينهم وبين كل شيء فهاجروا موتى يجرون أقدامهم، أوردت تجلط الدم فيها بين صقيع الأيام الوحشية وطفل ريم المنسى في مدن الموت، لم يك طفلاً عادياً.. كان يقترب من المسيح والنبوة، كان الطفل لا يبكي ولا يتسم ولا يرفع عينيه عن عيني أمه.. يمسك بيديها ويكاد أن يتكلم.. يرضع من كل الأثداء إلا ثدي أمه، هذا الطفل الذي يكبر الآن وراء الأسلاك يظل حلماً مأساوياً يطارد ريم عبر مساحات الانتظار، ويظل يدفعها دوماً ناحية الأسلاك الشائكة، وجوداً هلامياً تحمله على صدرها وتعيش معه، لكنها لاتستطيع أن تكبر معه لأن الموت دائماً يفصل مابينهما. لقد رحلت ريم ضمن الراحلين أو الهاربين من الرصاص المطر الأعمى إلى تلك العربية، كل منهم قد ترك وراءه أحلامه وحياته وشبابه.. وإن كانت ريم قد تركت مستقبلها وسط حطام المدن المنهارة.

وتقودنا مريم إلى عائلتها، أو تدفعنا للقيامها.. تلك العائلة التي تلخص لنا - بنماذجها - تلك الرحلة الدامية.. مازن الذي ضاق بالعربة الراكدة وبهذه الوجوه الساكنة، وبحث الآن عن الهجرة بعيداً عن هذه المنطقة، وهذه الهجرة ليست هجرة للفعل باحثاً عن الوطن، بقدر ما هي هروب إرادى فردى. ومن هنا فإن مازن يضيق بريم وبمأساتها.. يضيق حتى بذلك المفتاح المعلق في عنق أبيه.. مفتاح البيت الذى كان والبيارة الذكرى. إنه يفصل السلوك الإنسانى عن معطيات الواقع بحيث يصبح خطأ فردياً يستوجب التنصل منه. وتحاول الأم أن ترده إلى خارطة المذبحة.. إلى الأسلاك الشائكة التي أقامها الرعب والموت.

الأم: مازن يا ولدى..
من منا لم يلق بشيء فوق الأرض..
من منا لم يلق بنافذته..
لم يلق بحائطة، لم يلق ببابه..
من منا لم يلق بشيء فوق الأرض..
كل منا ألقى شيئاً فوق الأرض وهاجر.. ص ٢١.

ولكن مازن قد ضاق باللون الواحد والكلمة الواحدة وأعمدة التليفون التي بلا أسلاك.. قد ضاق بالجدار الذي يستند إليه ويصطدم به، لقد ضاق بكل شيء حتى بيارة أبيه في يافا، والتي كانت أول جرح في قلبه الصغير، هو يذكر الآن تلك اللحظة التي ضحك فيها الأطفال بعد ما فشل في رسم أصبع الموز، لأنه لم ير حتى هذه اللحظة أصبع موز، رغم أن والده كان يملك بيارة مليئة بالموز.. ويتوقف مازن بذاكرته المتعبة عند حدود تذكر المأساة، دون محاولة تحويلها إلى سكين يطعن بها وجه عدوه، يتوقف عن لحظات الألم فيفكر بالهجرة دون أن يحول هذه اللحظات إلى قنطرة يعبر فوقها إلى الصباح. إنه حتى لا يتذكر وجه عدوه.. لا يعرفه.. هل هو ذلك الضوء الأحمر أم هذا الجندي الواقف أم الإشارة؟! هل الكمساري أم العربية أم تلك الأسلاك الشائكة؟! لقد عاش طوال عمره ينتظر أن يتحقق حلم العودة والذي كانت تلفه حوله دائماً محطات الإذاعات والصحف.. انتظر دون أن يفعل أي شيء ليدرك في النهاية أن القطب المتجمد أقرب من يافا.. والشمس أقرب إليه من يافا.. وهذه هي المأساة.

الأخ الثاني هو عاصم الذي أدرك حدود المأساة مبكراً، أدرك في ذات اللحظة أن عليه أن يحمل حزنه وآلامه فوق ظهره، وفوق ساعده تستحيل الأيام الممرورة إلى قنابل تفتح هذه الأسلاك الشائكة، فمضى كالسائح بين المعتقلات وحتى لا يصبح شعب الثورات، شعب الجرسونات. إن عاصم هو الرؤية المبكرة والوعى الذي اشتعل عبر لحظات التردد والهجرة والبحث عن الأمان الزائف في المدن الغريبة. وإذا كانت الأم قد بدأت بنفس منطق عاصم وبدأت نفس الرحلة، فإن الأب الذي ظل بداية يؤمن بأن الهجرة سوف تصون عرض البنت والزوجة وأنه يهاجر بحثاً عن الأمان.. أصبح يدرك الآن أنه قد حافظ بالفعل على شرفه الشخصي بتلك الهجرة اللعينة، لكن عرض الشارع والدار والأرض قد انتهك. لقد صار الأب الآن يدرك حدود المأساة منذ لحظة الخروج الدموي من يافا، وحتى الارتقاء السلبي داخل هذه العربية، وعليهم الآن أن يكونوا فلسطينيين.

الأب : كونوا ذهباً .. كونوا خشباً ونحاساً..

كونوا فضة..

كونوا ماشتم أعلاماً مختلفة..

في سارية الوطن ، ولكن كونوا..

قبل السارية وقبل العلم فلسطينيين

كونوا ياولدى قبل الألوان فلسطينيين ... ص ٣٧.

وهذا الإدراك هو البداية للبحث عن الفعل والخروج من اللافعل .. محاولة إيجاد صيغ بديلة تكون أكثر قدرة على اجتياز هذه الأسلاك الشائكة بدلاً من التوقف أمامها، وانتظار أن تتحرك هذه العربية، الإدراك الفعل والحركة والانطلاق. ومن هنا سيبدأ الصدام ما بين هذه

العائلة وما بين الكمسارى والسائق الذى لن يظهر.. الصدام الذى يتفجر الآن تحت الرماد بطيئاً لكنه أكثر قسوة وضراوة وألماً.

يدخل الكمسارى ووراءه رجل يحمل «جردلاً»، والكمسارى يطلب من الركاب التبرع بالدم لأن وقود العربى قد نفذ، ويلقى رجل من فوق سطح العربى بالخرطوم الطويلة الثلاثة إلى «الكمسارى»، فيبدأ فى لفها حول أعناق وسواعد وأفخاذ بعض الركاب، وفى صمت يدور حديث ما بين أحد الركاب وبين الرجل البانوي والذى يحمل هو الآخر علامة (X) لكنها تحت الجلد، حول الخدعة التى يمارسها «الكمسارى» فى أن العربى تتحرك، والوهم الذى يدمونه بتحرك العربى، فلولا هذا الوهم لما تواتوا منذ سنين.. والعربى لن تتحرك لأنها لو تحركت فسوف تفلس شركات وتصبح الأسهم فى البورصة كالأسماك النتنه، ولهذا فالعربى لا بد وأن تبقى مجرد «ديكور» للقضية.

الرجل : ولهذا نحن هنا.. ديكور قضية..

لا أكثر من ديكور..

ديكور فلسطين..

لولا العربى واقفة ما كنت تمثل دور الراكب..

والسائق ما كان يمثل دور السائق..

ما كان هناك شباك تذاكر.. ص ٤٠

وينتهى الكمسارى من امتصاص دم الركاب، ويبدأ لعبته الوهمية حيث يدعوهم لربط الأحزمة فالعربى تطير، وهامى تهبط، وينفخ فى صفارته ويبدأ فى المرور بين الركاب طالباً منهم إبراز التذاكر، ويعترض أحد الركاب ويرفض قطع تذكرة جديدة، فالعربى لم تبرح هذه الأرض وما زالت خلف الأسلاك الشائكة أمام الضوء الأحمر. وهنا يتناول الكمسارى فرشاة من الجردل ويرسم علامة (X) الحمراء على جبين الراكب ويمضى إلى عمله، والراكب يؤكد أنه لم يعد يملك نقوداً لقطع تذكرة جديدة، فيخبره ركب آخر أن الكمسارى لم يكن يسأله نقوداً.. وإنما كان يسأله أن يسكت، فالصمت هو تذكرة الرحلة المعلقة المحنطة داخل هذه العربى.

أحد الركاب : أولاً تعلم أن هنالك أوراقاً قد طبعت..

أصدرها بنك العربى.

أوراق «الصمت»

ادفع ورقة صمت وأسلم..!

لو قال لك «الكمسارى» أن العربى فى حيفا..

فادفع ورقة صمت من فئة الألف...!
ادفع واسكت.

فعلامته فوق جبينك لا يغسلها الصابون ولا الماء ولا رابسو..
إنك في القائمة السوداء.. ص ٤٤

وهكذا يزداد عدد الذين يحملون تلك العلامة اللعينة، ليس لأنهم تحركوا.. ولكن لأنهم فقط تكلموا، كسروا حدود هذا الصمت المرسوم بدقة وحديدية وقسوة، يزدادون.. يختفون ويموتون.. ومازالوا أسرى هذه الخيوط العنكبوتية القاتلة، وها هي ريم تحمل قفتها فوق رأسها وتدور بين الركاب، عرافة تحاول أن تقرأ المستقبل، وهم صامتون.. لا شيء يتحرك فيهم غير العيون، والعيون سرعان ما ترتد سريعاً بعيداً عن هذه العرافة، ويتحرك رجال «الكمسارى» مشكلين جوقة تحاصرها وهم يهتفون أنها كاذبة «كانت جاموسة أول مملوك.. فر من القلعة، وعشيقه آخر مملوك». وريم مازالت تدور بين الركاب تبحث عمن يتنبأ لها بمكان الابن الضائع خلف أسلاك الزمن الرديء.. من يدفعه إليها أو يدفعها إليه حتى ولو عبر الحلم.. تصرخ ريم

ريم (العرافة): أو ما ضاع لأحد منكم وطن ياركاب العربة..

يسأل: لم ضاع ومن ضيعه..؟ ص ٤٨

ويطل الرجل البانيو.. حامل العلامة تحت الجلد

الرجل البانيو: يسأل من؟

والكمسارى مازال يبيع تذاكره..

والعربة غارقة في الرمل..

والسائق يحكمنا بمكبر صوت..

ويلف حبال الميكروفونات على الأعناق..

يسقينا الخبر ويطعمنا الأوراق..

لو كل منا يسأل نفسه..

لو كل منا يرفع رأسه..

ثمناً لسؤاله..

عندئذ كل منا يخرج من أغلاله ص ٤٩

وأخيراً.. يرفع الرجل البانيو رأسه.. ولكنه كان مجرد صوت واحد من السهل أطفأؤه.. مجرد حركة واحدة وسط صمت جمعي، من السهل إخمادها. وبالفعل.. يتحرك رجال الكمسارى ويدفعون بتلك الرأس مرة أخرى داخل البانيو، والرجل يصرخ طالباً النجدة دون جدوى، حتى يموت غرقاً داخل البانيو، وريم تصرخ في هذا الموات والخواء لئلا نافذة واحدة تفتح.. ويدرك الكمسارى أن بداية مريرة للحن قاس ستبدأ، فيقرر التحرك بسرعة

وحده، يتقدم من ريم وإلى جواره رجل يحمل حقنة طويلة ، ورجل آخر يحمل أسطوانة غاز.. والكمساري يعلن أن الكوليرا - ريم - تجتاح العرب، فيفتح الرجل الذي يحمل أسطوانة الغاز الصنبور في وجه العرافة، بينما يبدأ الرجل الذي يحمل الحقنة في الطواف بين الركاب ليحقن بالمصل ذراع كل من سمع كلمة. ويشتد سعال ريم وتسقط على الأرض، بينما يتقدم منها رجلان ويحملانها إلى الخارج.

وإذا كانت اللوحة الأولى، قد قدمت لنا تلك النماذج المطروحة درامياً، والتي بدأت أولى محاولات الصدام بغية تحقيق خلاص فردي بعيداً عن نمطية العرب وحصار اللون الأحمر، وإذا كانت محاولات الخلاص هنا تشكل تمرداً خاصاً بعيداً عن مناطق الوعي الجمعي، لمجرد الفرار خارج حدود الخوف والموت، أو حتى لمجرد كسر حاجز الصمت والعجز، وإذا كانت النماذج المطروحة هنا لمجرد إتمام اللعبة فقط بحيث لا تصبح بلا معنى «إن أهمية الإنسان تكمن في أن اللعبة لا يمكن أن تلعب بدونه، إن الناس مجرد شفرات هيروغليفية تتألف منها الوضعية السرية(*)» فإن اللوحة الثانية تأتي بشخصها ورموزها وحركتها الدرامية، أكثر قدرة على تحقيق وضعية مادية - من خلال الصيغ الفنية - لحركة القضية عبر تفاصيل الواقع المتحرك الشائك، تلك الحركة التي تلتفت وراءها قبل أن تتحرك، وترى أبعد من الخطوة الواحدة، وتمضي أسرع من حركة التملل والاشتاء.. فالقضية هنا لم تعد مجرد عبور الأسلاك الشائكة، ولكنها حركة لاستيعاب العالم بداية، وترويض تفاصيل الواقع المتمردة، وإشعال فتيل الوعي القنبلة. ومن ثم.. يصبح هذا العبور - فيما بعد - ليس مجرد عبور وقتي يرتد للوراء لحظة الصدام والمداهمة: لكنه يظل - عبر مساحات اللهب - تحقيقاً دائماً لا يتوقف. والرموز هنا لا تتوقف عند حدود المبهم والغامض الذي يتعالى على أبجديات المرحلة، ولكنها تتفجر بالحياة والفعل والوعي، تقود إلى لحظة الصدام ومناطق الانفجار الذي يهز أرجاء مملكة الصمت والنعاس، رموز غنية بالأجنة التي تولد وتكبر وتشكل مساحات الحروف البليدة مرة أخرى، ولا تنفصل الرموز هنا أو تأتي عشوائياً، لكنها تتجاور كالحلاليات وتتوالد لتفك طلاسماً الأبجدية الدرامية، يصبح هذا العالم عارياً، لا أحد يدره، ولا الكلمات تحبأه أمامنا.

وفي هذه اللوحة يلجأ معين بسيسو - كشاعر - إلى نفس الصيغة التي أدمنها في ثورة الزنج، حيث تمتلئ اللوحة بالمنولوجات الطويلة والتي تجعلنا نرتد إلى الماضي أحياناً، وتدفعنا أحياناً أخرى إلى منطقة لا نتحرك فيها بقدر ما نتأمل، ولا نتكلم بقدر ما نسمع.. نحن مستقبلون لا مرسلون فالمنولوجات تحاور صيغ الفعل وتكسرهما، بل وتقطع أوصالها في أحيان كثيرة بحيث نتوقف في حيز ضيق لا تواصل فيه، ننتظر ماسيأتى، لنكون مجرد زبود أفعال «بما أن المنولوج يتقدم الحوار أو يتأخر عنه، فإنه لا يستطيع التعبير عن الفروق

(*) جورج لوكاتش - سوسيولوجية الدراما الحديثة.

الدقيقة المتحولة باستمرار، تلك الفروق التي تتعلق بالإدراك، أو سوء الفهم الذي يراوغ كل الصيغ»(*) وهو المأزق الذي يقع فيه كثير من الشعراء حين يكتبون للمسرح عشقاً لمطاردة الحروف الغريبة والتراكيب الجمالية المنحوتة في صخر اللغة، تطاردهم الصيغ الجمالية المسترسلة ويطاردون الوجه الجميل للغة وبراعة التعبير وحيل التقديم والتأخير، دون محاولة العدو الموازي لحركة الفعل الدرامي. فهذه التراكيب الجمالية تصبح مثل الملاكم الذي يوجه ضربة للآخرين، و ينتظر أن يفيقوا مرة أخرى وينهضوا ويكون النهوض بالتالي ومواجهة هذا الملاكم من خلال الصورة المهتزة من أثر الدوار.

تبدأ اللوحة الثانية بالأم والأب وحيدين بعد أن أخذوا ريم إلى الحجر الصبحي، واختفى مازن الباحث عن الهجرة، ومارس عاصم رحلته بين الفعل والمعتقالات، بحيث يصبح وجوده لحظياً، مجرد محطة عاطفية صغيرة يحاول فيها أن يشعل القنبلة داخل هذا السكون. وفي منولوج طويل يندب الأب أرضه التي تركها خلف الأسلاك، وأصبح بلا أرض لا ينتظر المطر، فالذي بلا أرض، ليس له مطر، بل إن المطر في هذه الحالة يصبح مثل قطرات الكبريت الملتهبة التي تسقط فوق الرأس، ويأتي عاصم متسللاً من خلف الأسلاك كعادته، ويحاول أن يحرك كعادته أيضاً تلك البحيرة الآسنة.

الأب : من منا يولدى ينطلق لصيد الحوت..

نحن هنا تحت جدار العربية..

نتنظر العلب المحفوظة.. ص ٦٠

عاصم : إن علينا أن نرفض..

لو يرفض كل الركاب بهذي العربية..

هذا الضوء الأحمر..

لو يرفض كل الركاب بهذي العربية..

وجه السائق، وجه «الكمساري»..

لو كل منا يرفض وجهه..

هذا الوجه الراكع والصامت ص ٦١

فلا بد أن تبدأ تلك الرحلة بالرفض.. رفض هذا العالم الموبوء وانتظار المعونات، رفض كروت الإعاشة، أن نخرج للصيد الخطر بدلاً من أن تدهمنا أسماك القرش ونحن ممددون على شواطئ اللا فعل، صوت واحد يبدأ ليصبح صوتين ثم ثلاثة ثم جوقة تهتز تحت ذبذبات صوتها تلك الأرض الصلبة، ولكن الأب مازال عاجزاً عن الخروج من هذه الأنماط الأسيرة داخل العربية، يدرك أن ابنه سوف يموت دون أن يرفع أحد من ركاب العربية صوتاً من

(*) جورج لوكاتش - سوسيولوجية الدراما الحديثة.

أجله، يموت من أجل أن يشعل لهم الضوء الأخضر، ولن يتحركوا رغم ذلك إلا بمعجزة، ويشتعلم اللهب تحت الرماد، ذلك اللهب الذى لا يراه الأب ولا يشعر بحرارته بعد.

ويطل الوجه الأول من نافذته ، ليخبرهم أن هناك جثث ثلاثة صيادين يدفعها الموج إلى الشاطئ، لقد كفر الثلاثة بالسّمك الأسود والسّمك الأصفر والسّمك الأحمر، وانطلقوا خلف السّمك الأخضر، دون أن يدركوا أن للبحر أيضاً أسلاكاً شائكة، يجب ألا يتجاوزوها، ومن لا يعترف بأرض محتلة.. لن يعترف ببحر محتل. ويدخل رجل يرتدى معطفاً يحمل في يده مظلة وفي الأخرى مصباحاً كهربائياً، بينما يتبعه رجل آخر يحمل مقصاً كبيراً.. وهذا الرجل يخبرهم أنه قد لطح حذاءه بالوحل من أجلهم، وأنه جاء تحت المطر بحثاً عن خلاصهم، ويدعوهم إلى الخروج من هذه العربة، ولكن ناحية الصالة، فسوف يظل «الكمسارى» مغروساً كالسمار في جباههم، وسوف تظل العربة قبراً واسعاً يستقبل جثثهم وجنونهم، فماذا يبقينهم في هذا التابوت، وأمامهم الأرض واسعة آمنة راتقة بلا ألم أو قطرة دم واحدة.

الرجل ذو المعطف : فهناك مدن وشوارع..

وحقول ومصانع..

دجله والنيل وبردى...

ماذا يقيقكم في هذى العربة..

عياً تنتظرون الضوء الأخضر.. ص ٦٦

ويمضى حامل المقص إلى الأسلاك الشائكة التى تفصلهم عن الصالة ويفتح فيها ثغرة، وهنا يدرك عاصم.. أن الذئب قد كثر عن أنيابه ، وبدلاً من أن يفترسهم بوحشية فى هذه العربة، فإنه سوف يقتلعهم من جذورهم - ويحنان بالغ ورقة زائدة - ويلقيهم مثل حبات الرمل فى البلاد العربية التى لم تعد تعرف غير الكلمات العريانة والفعل المذيعى والبطولات السينمائية، لقد بدأت الرحلة تزداد ضراوة وشراسة وعليهم أن يرفضوا تلك الثغرة التشرذم النهائية، وأن يديروا ظهورهم إلى الصالة الأمان الزائف ، عليهم وحدهم أن يفتحوا ثغرة أخرى فى تلك الأسلاك التى تفصل العربة عن إشارة الضوء الأحمر. يدركون جميعاً الآن.. أن هذا الرجل هو سارق النار المقدسة وخاطف كل الأبناء.. قاتل لحظات الفعل تحت وهم الهجرة الجميلة بعيداً عن تلك المناطق المفخخة، ولا بد من حركة .. لا بد من وقف الهجرة الدامية.. لا بد .. من ذبح هذا الرجل بمقصه، يهجمون عليه ، لكنه يخرج من جيبيه علبة سجائر ويقذفها عليهم فتنفجر ويتصاعد الدخان، بينما يفر الرجل وتابعه حامل المقص.

ويأتى صوت السائق متسائلاً عما حدث، فيخبره «الكمسارى» أن مجهولاً قد ألقى قبلة صوتية، وهو يعد تقريراً تفصيلياً سوف يرفعه إليه، ويتساءل الصوت عن حالات الهمس التى بدأ يسمعها، وهل هناك تدمير بين الركاب، وبينما ينفى «الكمسارى» ذلك، تأتى ريم متسللة من خلف عربة الحجر الصحى ، وهى تنادى ابنها يونس الذى ابتلعه الحوت منذ

ولادته، وتحلم بأن يلقي الحوت ولدها ذات يوم على الشاطئ فتصنع من جلدها ورقة توت تغطي عريه، لكنها لا تدرك أن زمن الأساطير والخرافات قد مات إلى الأبد، وإن الحيتان لم تعد تلقى ما ابتلعت، وعندما يتحرك الكمسارى ليعيد ريم إلى الحجر الصحي، يوقفه صوت السائق، إنه يريد أن تصرخ، وأن يلتقط الصحفيون صوراً لفمها المفتوح، فلا بد وأن يصرخ بعض الناس لبعض الوقت، استكمالاً لديكور الديمقراطية، وستاراً للقتل الوحشي والطرد من الوطن، ولكن ريم تتجاوز حدود الصراخ إلى حدود استنهاض الهمم، إثارة الوعي والثورة، وهنا.. لا بد أن تصمت وتعود إلى الحجر الصحي مرة أخرى، إن على ركاب العربة ألا يسمعوا إلا الأصوات الهابطة من أعلى.. الأصوات ذات الرنين الواحد وألا يقرأوا إلا الجرائد التي تصدرها العربة، ولكن الناس قد بدأت تخرج من رتابة الرنين، وساقية الجرائد التي لم يعد أحد يقترب منها، وبدأت الصحف تعود إلى مطبعة العربة كما خرجت منها، ليس عليها بصمة عين أو بصمة إصبع، بل إن الأمر قد أصبح أكثر خطورة من ذلك، فقد بدأ مرض سري ينتشر بين ركاب العربة، لقد أصبحت الأيدي تتقلص وتتقلص، وجاء في تقرير طبيب العربة أن الأيدي تضمر لأنها لم تمسك قلماً منذ سنين ولم تفتح صفحات كتاب حسن السيرة، وهناك بعض الأيدي ذابت والبعض الآخر قد انتفخ.

إن الدلالات والرموز هنا تشي بهذا العالم الدرامي المصنوع، وتتوحد لتقدم لنا لقطة فنية نادرة لصعود اللهب من تحت الرماد، ومن ناحية أخرى تجعلنا نصعد معه لا كمتفرجين ولكن كمشاركين. لقد بدأت الملامح تتغير.. والتفاصيل تلك التي كانت نقشاً حجرياً ساكناً، تأخذ شكل الشلال الذي يندفع في رحلة المخاطرة دون أن يوقفه شيء.. إن هذه الدلالات تقدم لنا الصورة بعيداً عن مناطق الكلمات الأسيانة أو الحروف التي لا تمل من الصراخ لنبدأ خطوة خطوة نحو المصعب. إن هذه الدلالات الدرامية والتي تتوحد في شفرة واحدة تجعل ركاب العربة يدركون قبلنا أن خلاصهم الوحيد هو الإفلات من هذه العربة ليس ناحية الصالة، ولكن في الاتجاه الآخر ناحية الإشارة الضوئية اللعينة المغروسة في العين كطائر نارى. وتجعل السائق في نفس الوقت يدرك أن هذا العالم قد بدأ يتحلل تحت قدميه، وأن أدواته المتحركة ألياً قد أصابها العطب ولم تعد تصدر نغماتها القديمة، فهي هو خطيب السائق يخطب دون أن يسمعه غير مخبر السائق نفسه، لا تجدى الآن محاولات السائق و«الكمسارى» في التصريح ببيع الأقلام وفتح خمارات الخبر، لأن طائر النار قد حلق في الفضاء وبدأ اللهب يصعد وسط رماد السنوات الخاملة، ويأكل قش الأيام المنسية، لقد وصلت الآن جثة مازن.. قتل وأعلنوا أنه كان متسللاً، صار الوطن محظوراً على أبنائه، وصار الوصول إليه جريمة تستحق الموت. وهنا يصرخ عاصم فينا جميعاً.

عاصم : لو يتسلل أحد منكم يامئة المليون..

لم أنتم في الصالة ... ؟!

يامئة المليون...

لم لا تأتون إلى الخشبة ... ؟

ونمثل نحن جميعاً فوق الخشبة.. ص ٨٤

لقد مات مازن ذلك الفتى الذى لم ير إصبع الموز، ولم يعد الآن يحتاج إلى إصبع موز، بل نحتاج نحن جميعاً إصبع ديناميت حتى لا يموت كل مازن بهذه العربة اللعينة، عليهم الآن أن يرفضوا للمرة الأخيرة هذا الحائط وهذا الأسلاك وهذا الضوء الأحمر ووجه «الكمسارى» .. ووجه السائق الذى لم يروه أبداً.. فقد حوصروا زمناً طويلاً.. مزروعة الآت التسجيل فى لحمهم مدسوسة القنابل تحت وسائدهم.. مسلطة عليهم الأضواء الكاشفة من كل الجهات، ولم يتحركوا.. وأصبح الآن لافرار ولا خلاص إلا باقتحام هذه الأسلاك.. فى تلك اللحظة.. يحاول «الكمسارى» أن يقطع لهم تذاكر جديدة وأن يضع الخراطيم حول أذرعهم.. لكنهم مدوا سواعدهم باتجاه آخر لا يدركه «الكمسارى».. لقد انقض على عاصم وبدأ يلف أسلاك التليفون حول عنقه.. حاصره الجميع وهو يصرخ عبثاً طالباً النجدة. وينطلق الجميع نحو باب عربة السجن وباب عربة المصححة فيحطمونها.. ويتقدمون حتى يلتفون جميعاً حول عاصم وریم، بينما تسقط قبلة وتنفجر وسطهم.. يسقط البعض.. والبعض الآخر ينهال على الأسلاك الشائكة بالقضبان الحديدية، بينما عاصم يتقدم وهو يخرج من جيبه لمبة مصبوغة باللون الأخضر، يرفعها بيده اليمنى كالقبلة.

عاصم : إن كان علينا أن نسقط فلنسقط فوق الأسلاك

فكفانا نسقط تحت دواليب العربة.. ص ٩١

ويلقى عاصم شارة المرور اللعينة .. يتصاعد الدخان الأخضر المفتقد منذ زمان البلادة والعجز، ويندفع ركاب العربة نحو الأسلاك الشائكة.. لقد صنعوا هم الضوء الأخضر.. وبدأت رحلة الخلاص.. للمرة الأولى.. سوف تتحرك هذه العربة وتخرق تلك المناطق البعيدة.. لقد بدأ الزلزال ولن يستطيع أحد أن يوقفه.. سوف يحمد قليلاً لاشك.. لكنه فى النهاية، سوف يغير هذه المعالم، ويبدل الملامح.. ويشكل جغرافية العالم وتاريخه المستحيل، يعيد كل الغائبين والمنفيين والضائعين على حافة اللا وطن واللا أمن واللا حياة.

ریم : الزلزال الأخضر..

البرق الأخضر..

إنى الملحك الآن..

يونس يا ولدى..

إنى الملح وجهك... ص ٩٢

ويتهى الجزء الأول باقتحام مفردات اللون الواحد، بحيث يلتهم الضوء الأخضر، ذلك الالتئاع الذى يحط لحظة كالعصافير فوق الأشجار المجذبة، ثم يخلق فى الفراغ.. نظل نطارده ونحاول اصطياده.. نقبض عليه مرة.. ومرات يفر من قبضتنا، لكننا لا نتوقف أبداً عن مطاردته.. ومعين لا يتوقف بنا عند حدود رومانسية الضوء الأخضر، وبطولة اختراق

الأسلاك الشائكة ، لأنه يعى أن هذا التحقق أكثر صعوبة من الحلم الورقى، وأن السكين لا تمر في قطعة الزبد، لكنها تمر في صخرة شديدة الصلابة، فنحن لا نتحرك في عراء وحدنا، ولسنا هرقل الذى يتوارى العالم خلف عضلاته البارزة.

المسألة ليست العدو السريع فوق الورق، والقفز لمساحات كبيرة دون حواجز أو متاريس، لكنها ببساطة التحرك بطيئاً فوق الواقع محاذرين الاصطدام بالجدران العالية أو السقوط في هاوية البطولات الزائفة. ومن هنا فإن انطلاق الضوء الأخضر لا يعنى في شمشون ودليلة انتهاء المشكلة، لكنه يعنى بداية الرحلة المشتعلة والمواجهة الحتمية والاصطدام الدموى، بداية هذا اللحن الذى سيتصاعد فيخترق آذاننا الحجرية، وأركان موتنا وسكوننا العنكبوتى.. فنحن ستتتحرك ونتوقف.. نقتل ونقتل.. نسقط ونقاوم.. يتضافر الموت ولحياة، ويتزامن الفعل ورد الفعل.. والبلاد بعيدة بعيدة تراوغنا كالحلم وتحاورنا كالمرايا.

ويبدأ.. من هذا الوعى - الجزء الثانى أو الحركة الثانية من هذا اللحن، لنكتشف أن علينا ألا نحلم كثيراً، وألا تغرقنا الآمال الليلية، بل علينا أن نظل نقاوم ونقاوم ولا نتوقف أبداً.. ففي اللوحة الأولى نجد العربية.. والأسلاك الشائكة أمامها، وشارة المرور أيضاً مازالت تتوهج باللون الأحمر ثلاث أو أربع مرات، لكنها هذه المرة تومض باللون الأخضر أيضاً. الأسلاك الشائكة مازالت تفصل بين خشبة المسرح وبين الصالة.. وصندوق بريد معلق في جدار العربية، وخمسة مكبرات صوت قد نصبت في مختلف اتجاهات العربية ويحمل كل مكبر صوت رقماً، العلم الفلسطينى مغروس في مقدمة العربية. لقد سارت العربية متراً ودفعوها كيلو مترين، ثم وقفت العربية، سقط الكمسارى، ونهض من الجثة كسمارى آخر. يتوهج الضوء الأحمر كالنجفة، والضوء الأخضر عود من الكبريت..

كل ما كسبوه أن العربية قد تحركت أيا كانت هذه الحركة، وصار لهم صندوق بريد وعنوان، وعليهم الآن أن يعرفوا من يسير معهم بحنجرتهم، ومن يسير بورقة نقد، ومن يسير بقبيلة، لقد خرجوا من هذا التابوت الثلجى وعليهم أن يرجعوا إليه مرة أخرى، لقد دفعوا من قبل ثمن الغيبوبة ذلك الثمن الفادح، وعليهم الآن أن يدفعوا ثمن الصحة. عليهم ألا يتوقفوا أمام ذلك الكمسارى الذى يدفع عربته المليئة بلعب الأطفال.. مدافع رشاشة دبابات وطائرات، وعليهم في ذات اللحظة أن يغلقوا آذانهم أمام تلك الميكروفونات المصابة بالصرع، اللاهثة وراء الكلمات المشتعلة وسط الماء.

مكبر الصوت رقم (٢) :

نحن المئة المليون..

نحن السيف المسنون..

نحن قرابين فلسطين .. ص ١٠٦

تلك الكلمات الأكفان التي دثرتنا وطوحت بنا إلى مساحات الموت مغيبين حالمين ، لقد خدرتنا الكلمات.. حاربت بدلاً منا الأناشيد، وحررنا الوطن بالغناء.. وهاهى الميكروفونات العربية تخلق في الفضاء العربي، ونحن نسير إلى حافة الهاوية - وبينما تطن هذه الميكروفونات، يخرج «الكمسارى» دمية من بين اللعب المكدسة فوق عربته، دمية مشوهة ذات أنف طويل محدب كمنقار البيغاء ويشعل فيها النار، وتصرخ ريم محذرة من الكارثة التي ستفجر الآن، من الموت الذي يقفز بين الأرجل دون جدوى، لأننا مازلنا معلقين من رقابنا في سارية الكلمات الرنانة، وتنفجر الدمية، يتصاعد الدخان.. يتساقط بعض الركاب.. ويُسمع أزيز الطائرات ودوى جنازير الدبابات ويسود الظلام، بينما الخطوات العسكرية الثقيلة تروح وتجيء.. ثم يرتفع صوت أجش مبحوح من مكبر صوت.

الصوت : العربية سقطت في أيدينا..

سقطت سيناء..

والمرتفعات السورية..

وضلوع الأردن الغربية..

سقطت غزه..

نحن على مرمى حجر من كل عواصمكم

أقرب لأصابعكم..

من كل خواتمكم... ص ١١٠

لقد دفعتنا الحرب المذيعية إلى مساحة مربعة تحاصرنا فيها المجنزرات والطائرات والقنابل العنقودية، وعبرنا فوق جثة الحلم منكسرين هارين إلى اسرتنا، وصمت المذيع والجريدة، ولم تعد الشمس تحاور أطرافنا الباردة، صار الإسرائيليون بالفعل - أقرب لأصابعنا من كل خواتمنا، وصارت أحذيتهم الثقيلة على عنق الخريطة العربية. لقد انفجرت الدمية ذات المنقار اليهودي في وجوهنا.

وها هو العلم الإسرائيلي يرتفع فوق هيكل العربية، في اللوحة الثانية ومدفع ثقيل صوبت فوهته ناحية الصالة، بينما النقلات تحمل النساء والرجال إلى الاستكانة أو الموت، عاد الجميع يغطسون تحت الأنقاض.. يحاولون الإفلات من الغرق.. ورغم ذلك.. رغم العلم الإسرائيلي المغروس في الصدر والقلب، ورغم المدن المسكونة بالرصاص، فما زالت الأرض ترحل، والبحر يرحل.. والموت يشتعل في الليالي المظلمة، وبدأت حقول البارود تنبت أزهار الفعل المستحيل. أنضمت ريم إلى المقاومة، لقد عثرت على نفسها وعلى ابنها الذي كان موجوداً بالعربية طوال الوقت، يمتصون دمه ويقطعون له تذاكر الصمت، وعندما بدأت المأساة تكبر، بدأ يبحث عن وطنه حتى عثر عليه وعثر على أمه، فالوطن هو بوابة الدخول إلى مساحات العشق والتلاقي والميلاد.

ووسط البحث عن مفردات جديدة للشورة، وعن أبجدية جديدة للفعل النيل، يأتي صوت شمشون الإسرائيلي حاكم هذه العربية من خلال مكبر الصوت، يدعوهم للانطلاق نحو الساحة وإخراج كل ما يجبئونه، لقد عاد شمشون الإسرائيلي وحبال البارود صفائر شعره.. عاد يجري بين أصابعه نهر النيل ونهر الأردن ودجلة، وعليهم الآن وهم يفترشون الأرض محاصرين بالبنادق أن يوقعوا في كفه، ومن لا يعرف الكتابة فليصم، فدليلة لن تأتي تكشف سره وتجز صفائر شعره.. لقد توحش حتى صارت قنابل العرب وصواريخ العرب تنفجر في خوذته مثل لعب الأطفال، وبينما هو يبسط كفه ليقعوا فيها صكوك الغفران والاعتراف والهزيمة، تتسلل ريم في ملابس الفدائيين صارخة فيه.

ريم : صار لنا دفتر يوميات آخر

يا شمشون..

أتوجراف آخر..

صرنا يا شمشون نوقع فوق الأريطة البيضاء

الأريطة البيضاء تغطي الأرض.. ص ١٢٤

صار الجرح والضهادة ثمن الوعي، وصارت القنبلة ثمن الوطن وها هو الانفجار المروع والنيران النبيلة توقع في دفتر يوميات الأرض المحتلة، وتتسلل ريم وسط الناس، بينما يصرخ شمشون بأن يحاصروا الركاب والعربة بالجنازير ويبدأ الجنود في إطلاق الرصاص، وتأتي صرخة ريم منطلقة من خلف العربة.

ريم : يونس يا ولدي..

إنى أشرب نخبك حتى آخر قطرة..

كأس البارود.. ص ١٢٦

بينما الأضواء الكاشفة تحاصر العربة والركاب.. لقد بدأت القنبلة تنسج رايات الوطن، وبدأت الرصاصات التي تعبر هذا المدى فرادى، تغزل وجه الوطن.. وبدأت الأقدام الصاعدة فوق الأسلاك لا تشعر بالجرح ولا الألم.. لم يعد هناك ما نخسره أكثر من الوطن، ولم يعد هناك ما نخشاه أكثر من الموت الذي نلتف به كل ساعة، لقد هزمتنا الأغاني البليدة.. وهزمتنا أنفسنا.. وعلينا الآن أن نحيل الكلمات العارية السيقان إلى رماح تشتعل بالغضب، الذي يخرج واعياً من مدن الحوار والجدل العقيم والصراخ في العراء.. لقد وصل الإسرائيليون إلى مضاجعنا واخترقوا أحلامنا، وعلينا الآن أن ننهض.. وأن نتحرك.

وها هي الحركة تبدأ في اللوحة الثالثة، سواء كانت حركة بين أصابع المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، أو حركة حول بوابة الوطن، لا تبتغي التأمل والحزن الطويل أو الموت على العتبات، بقدر ما تبتغي الدخول إلى الشوارع الأليفة والبيوت الدافئة، إنها حركة تخرج من سلاسل الماضي الطويل، ومن عذابات الحصار والتشريد والإهانة، وترفض بقايا الإعانات وبعض الخطب الأسيانة، حركة لا تتركب بساط الريح، ولا تطلق الجنى من مصباح علاء

الدين، لكنها ترحل فوق القنبلة وفوق حدود الذهب، لقد سقطت ريم جريحة في أيدي شمشون الإسرائيلي، وسقط عاصم جريحاً بين والديه، ويحاول أن يعود إلى قاعدته حيث يوجد طبيب يستطيع أن يوقف هذا النزيف، ويتقدم بعض المشاهدين من الصالة نحو الأسلاك الشائكة، يلقون من فوقها أربطة بيضاء وعلب محفوظة.. سجائر وخبزاً.. لقد هجروا مقاعد المشاهدين للمرة الأولى.. ويتبقى الآن ما تمنحه هذى الأرض، لقد أدرك الأب الساكن الخائف على أبنائه، المحاذر من السقوط في دوائر الفعل، إن حصار العمر والقائمة السوداء طوال العمر قد جعلتهم حذرين خائفين عاجزين، ويدرك الآن.. أن عليهم أن يعرفوا، كيف يقيمون جسوراً بين الثورة وبين الثوار، بين الخشبة والصالة. ألا ينزلوا وراء جبال النار.. وألا يسقطوا في شعارات الكفن.. وفي لحظة الإدراك هذه.. يقرر هو والأم أن يذهبا مع عاصم إلى قاعدته، فلم تعد العربدة غير قبر تفوح رائحته النتنة، ولم تعد البطولة مجرد ذكرى ونیشان فوق الحوائط المهتمة.

الأب : هل تمضى تستند على ظلك..

وأنا أقبع تحت الحائط..

وأعلق جرحك في نافذة الحائط نيشاناً وأقول..

لى ولد جرح وولد قتلوه.. وبنيت فى السجن..

سأسير معك.. ص ١٣١

وعلى الجانب الآخر يأتى شمشون ممسكاً بأرنب فى يده يلوح به أمام ريم ويحاول أن يساومها.. ابنها الضائع والمحاصر الآن فى أحد الفنادق ، مقابل أن تخبرهم عن أسماء الفدائيين ومن أين يأتون ، وسوف يصنعون منها بطلة، سيطلقون بعض رصاصات فى الهواء ويدعون أنها هربت وبالتالي تصبح بطلة.. ولكن ريم ترفض الخيانة، وتذكر أننا لم نعد مجرد بيض مكسور فى خوخة شمشون الفولاذية ، لقد صار قشر البيض متاريس.. وصار البيض قنابل تهزم ملامحهم الجامدة. ترفض ريم تلك المساومة، فهي قد فتشت عن ابنها لا ليستكين فى حجرها طفلاً مدلاً يسمع حكايا الأميرات والبطار، لكنها فتشت عنه لتعطيه اسم أبيه واسم مدينته.. واسم عدوه.. وما زالت تنتظر يونس أن يأتى، ويهددها شمشون بدفعها مرة أخرى إلى مستشفى الأمراض العقلية، وأن ابنها يونس فى قبضته مثل هذا الأرنب. ويخرج السونكى.. ويبدأ فى طعن الأرنب ثم يلقي به فوق صدر ريم التى تصرخ، إنها محاولة لتحقيق انتصار وهمى تعويضاً عن كارثة الواقع، أشبه بتخريم عيون الأعداء فوق الورق ثم حرقها وذرمادها فى العراء، ولكن العيون تكبر الآن عبر هذا الفضاء.. تتوالد وتنفجر.. وتتوالد لتنفجر مرة أخرى.. حتى يصير هذا المدي غابة من العيون القنبلة..

فى اللوحة الرابعة نجد شمشون وراحيل المجنونة الإسرائيلية.. وشمشون يريد أن يكسر ريم، وراحيل تؤكد أن قدر شمشون أن يكسر أو يتكسر، وبعد مونولوج طويل لراحيل حول قدرهم الذى يختلف عن بقية أقدار الناس، إنهم مثل الأجراس لا بد وأن تقرر باستمرار والإماتت وصارت كالرأس المقطوع الذى يتلى من الحبل، يتجه شمشون إلى

عاصم والذي أصبح أسيراً لديهم الآن، وهو لا يطلب منه أن يعترف على زملائه أو يفشى أسرارهم ، فقط.. يطلب منه أن يدوس بقدميه على مدفعه الرشاش وقنبلته وأمشاط رصاصه وأوراقه.

عاصم : ماسورة هذا المدفع هى عنقى...
كيف يدوس الواحد منا ياشمشون على عنقه..
مرت سنوات كنا فيها ياشمشون بلا أعناق..
كنا كرؤوس تشبك بدبايس..
تأرجح فوق الأكتاف..
ما كان لنا أعناق..
ذابت عبر السنوات الأعناق..
حتى أمسكنا المدفع..
حتى صارت ماسورة هذا المدفع..
هى عنق الواحد منا ياشمشون.. ص ١٥٥

لقد صار المدفع الهوية والحياة، وصارت القنبلة زوارق النجاة التى يعبرون بها ملوحة البحر ودموية أسماك القرش، فكيف له الآن أن يمزق هويته وأن يحطم قاربه الوحيد، إن عليه أن يواجه الموت بدلاً من الانتحار، أن يتلقى طعنة السونكى فى كتفه ويغلق جرحه بيديه، بدلاً من أن يفقد نفسه ويتلاشى فى العدم، أن يتلقى طعنة راحيل بفوهة الزجاجاة المكسورة فى كتفه الآخر، ويحاول ألا يسقط، يطعنه شمشون بالسونكى فى صدره، فيسقط فوق أوراقه وأمشاط رصاصه ومدفعه الرشاش، يتزاوج الدم والقنبلة، يمتزج الجسد الساكن بالمدفع الباحث عن أصابع تعانقه وتحاوره.. حتى فى لحظة الموت الثقيلة.. لابد أن يحتوي هذا الجسد المقتول هويته وحلمه وبعثه الذى يدفع بالحياة إلى شرايينه المثقلة بالبرودة.. أن يتحدا معاً إلى الأبد.. ويموت عاصم ليصعد الآخرون شظايا ملتهبة.. يستكين الجسد ليتشكل الدم رجلاً وبنادق.. يموت عاصم وتصرخ راحيل وهى تضرب بالزجاجاة المكسورة ريم فى كتفها، طالبة منها الاعتراف بأنها دليلة، جاءت تتخفى وراء اسم مستعار، تحبىء السكين خلف الضمادات ، لتقص ضفائر شمشون. ويدوى انفجار قنبلة خلف العربة، ينطلق أزيز الرصاص ، ويتصاعد اللهب من كل الأمكنة، فيصاب شمشون بالرعب ويتراجع إلى الخلف حيث المدفع، ويبدأ فى تحريكه ناحية الصالة فى هستيريا.. لقد دخل دورة الطاحونة ولن يخرج منها أبداً.

ريم : در حول المدفع..
هذا هو طاحونك ياشمشون..
ستظل تدور إلى أن تسقط..
ستظل تدور إلى أن تسقط..

هذا هو قدرك....

هذا هو قدرك.. ص ١٦٠

يدور شمشون بمدفعه وهو يلهث، وحركته تبطىء رويداً رويداً.. والأضواء تخفت في اتساق مع حركته.

وتنتهى مسرحية شمشون ودليلة بهذه الطلقات المدوية واللهب المتصاعد.. تنتهى بداية الثورة داخل الأرض المحتلة، وبعد أن تعلمت أبجديتها وأدركت تفاصيل المرحلة، بعيدة عن التحليق في بطولات زائفة أو السقوط في دوامات الانتصار الوهمى السريع.

فمعين بسيسو هنا لا يقدم لنا لحظة انتصار تهددنا وتحمل وزرنا عن ضمائرنا المثقلة بالحزن والعذاب، بقدر ما يطرح لنا بداية الصراع وحتى لحظة اندلاع الثورة.. لحظات المواجهة ما بين شمشون الذى ضم قبضته على عنق الخريطة العربية في خمسة أيام، وبين دليله - المقاومة - والتي ستهدم المعبد فوق رأسه، يدور في طاحونته - تابوته - حتى يتواري برغم قوته أمام تلك الأصابع النحيلة النيلة التي ترتفع الآن فوق رأسه وشماً نارياً وعذاباً أبدياً. نحن هنا نبدأ الرحلة من أولها.. من لحظة الحصار داخل تلك العربة الواقعة منذ سنوات بعيدة، ندفع دمننا للخراطيم الممتدة بلا أية حركة اعتراض، نقطع تذاكر الصمت لرحلة وهمية دون أن نفتح أفواهنا، وكأننا نعيش داخل كابوس لانملك حتى أن نتخلص منه، لأننا لم نعد نرى غير اللون الأحمر الذى يبرق كالسكين فوق شارة المرور.. ولأننا في ذات اللحظة لم نعد نرى غير عربة السجن أو عربة المصححة فأثرنا السلامة، بدلاً من الوشم بالعلامات الحمراء والسقوط في القوائم السوداء. كانت الحركة هنا داخل هذه العربة هي - في أغلبها - حركة إلى الداخل وهجرة إلى الأعماق السحيقة.. حركة عندما تحاول أن تفلت من البرودة الحديدية، لاترى غير البلاد العربية المنطقة المنفى الآمن.. وفي لحظات قليلة.. كانت تبنت حركات فردية باحثة عن لون مغاير ومناطق نصنع نحن أمانها وننتزع الغامها، ولأنها كانت حركات فردية - سواء نابعة من ثورية أو تمرد - فإنها كانت تنتهى على الأسلاك الشائكة أو في السجون والمصحات.. إنها حركة مطاردة تفر من حصار إلى حصار.. ومن موت إلى موت.

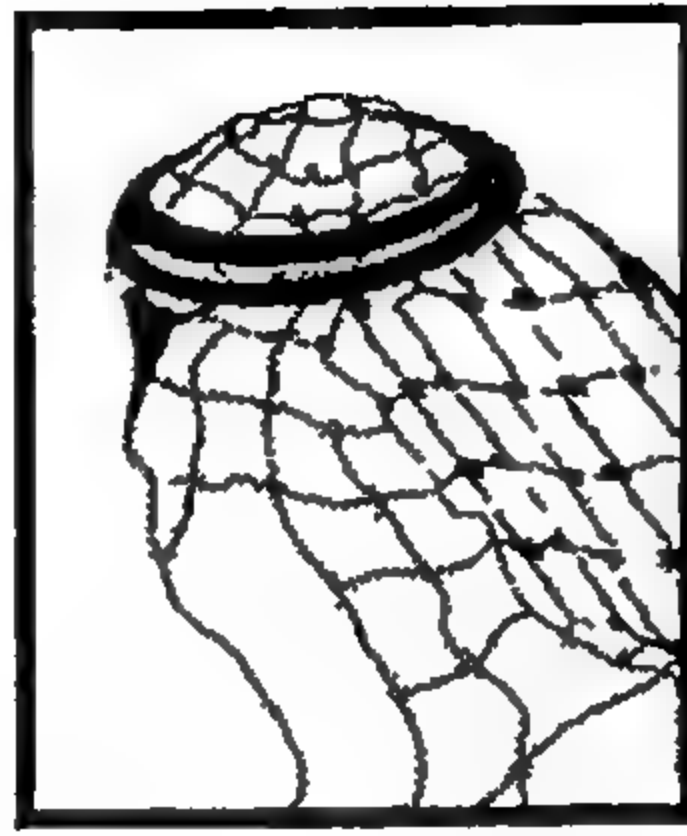
وعندما اشتدت وطأة الموت والقهر.. صار الموت فوق الأسلاك أفضل آلاف المرات من الموت تحت العربة، وبدأت الحركة الجماعية، ولأن هذه الحركة هي وليدة الواقع وليس الوهم المؤلف، كان لابد أن تصطدم في كل لحظة بالشراك المنصوبة سواء تلك المغطاة بالموت أو المرتدية أقنعة باسمها ملاحنا، هذه الشراك هي التي ستمنحنا الوعي والقدرة على الصمود، لأن علينا أن نفرق بين الثورة والافتعال وبين الشعارات المدببة وبين القنبلة، وعلينا في نفس الوقت أن نتحرك ونحن نحاول أن نخرج من شريط القطار الضيق، أن نخرج صوتنا الخافت المتواري دوماً وراء حدود الغيبوبة، إلى محطات العالم قوياً هادئاً مقنعاً واعياً بلا افتعال ولا صراخ ولا شعارات تموت قبل أن تبدأ.. يجب ألا يرائنا العالم من خلال الآخرين أو يسمع

صوتنا من خلال حناجرهم.. فالرحلة رحلتنا وعلينا أن نحدد اتجاهاتها قبل أن نبدأ، ونحدد في ذات اللحظة كيف نصل إلى نهايتها، والآخرون يعرفون جيداً أنها محطتنا الأخيرة الوحيدة ولا فرار. يعرفون أننا لا نريد غير إنسانيتنا.

وعبر هذه الرحلة يسقط البعض لأنهم ليسوا أنماطاً حديدية أو مساحات هرقلية تنتصر حتى النهاية، وإنما هم بشر من لحم ودم يعانون ويسقطون.. يخافون ويقاومون، لا يدخلون مناطق المستحيل أو اللا معقول، بقدر ما يحملون ملامحهم الإنسانية والتي تتفجر من وراء الدلالات والرموز المسرحية، وهي هنا ليست رموزاً في المطلق، أو دلالات في المبهم واللامفهوم بغية الإثارة والفذلكة، ولكنها رموز تشي بهذا العالم الدرامي، ودلالات تحاور وعي المشاهد دون أن تغلق أمامه نوافذ الأبجدية الفنية أو تدفعه إلى سراديب الهياكل الدرامية المحنطة.. فمعين بسيسو في شمشون ودليلة يتجاوز حدود الأقنعة التاريخية التي أرتد لها طواعية في ثورة الزنج، ويتجاوز حدود الأبيات الشعرية التي تبحث عن اصطیاد الكلمات الموجعة الصارخة، والشعارات المليئة بالضجيج واللامعنى.. ويتعدى مناطق الاستعارة الكفن إلى حدود الطرح الواعى لمفرادات هذا العالم الذي لا يتوهج. ولا يتوقف في نهاية المسرحية كما قلت عند حدود تحقيق انتصار ورقى زائف، أو تيمناً بانتصار يحدث في الواقع.. لكنه يتوقف بنا عند لحظة التوهج والاشتعال وطلقات الرصاص، والتي مازالت حتى هذه اللحظة تشكل الأيام القادمة في الأرض المحتلة، وتقتلع من أحشاء الأرض عذاب السنوات الطويلة، فيستحيل حجراً في يد صبية.. يستحيل عالماً من المقاومة والنبالة في شوارع المدن التي خلعت عباءة انتظارها الطويل وهبت ترسم الوطن والهوية.

إن مسرحية شمشون ودليلة، قد جعلتنا نقرأ رموز الوطن ونفك دلالات الأرض المحتلة، ولا نتوقف أبداً عند منعطفات الليل الآسن.. فنحن لانعيشها بقدر ما ندركها.. ولانتوه في أحضان قوافيها، بقدر ما نفك أسرهما ونتحرك خطوة إلى الأمام.. ولانغوص في استعاراتها الشعرية، بقدر ما نفتح عيوننا نحو الوطن.. نعي وندرك ونتحرك.. نفكر ونحاول.. ونقاوم.. فنحن هنا ندرك الفرق بين «الإشارة الطبيعية التي تربط ربطاً مباشراً بين السبب والمسبب، وبين الإشارة المصنوعة التي تتدخل فيها عملية الزحزحة من الشيء إلى المغزى»(*) فنذكر ما هو طبيعي واقعي وما هو مصنوع درامياً، ونعي دلالات تحول الشيء إلى مغزى بحيث يصبح إدراك ما هو غير مرئى ممكناً وببساطة.. فالتحويلات في شمشون ودليلة مصنوعة بفنية وسهولة، وتؤدي في نفس الوقت إلى مناطق مليئة بالفعل والوعى، في محاولة لجعلنا على خط اتصال واحد وبنفس القوة والدرجة مع ما يحدث في الواقع، والذي يفوق في مثل هذه الحالة حدود الصياغة الفنية أو التراكيب الأدبية المعنونة في الجمال والرقّة والوهم. لقد كانت شمشون ودليلة خطوة جديدة وجادة للشاعر معين بسيسو ولم يقدر له استكمالها.

(*) كاوزان.



الحركة السادسة

حبيبتى شامينا..

وورطة رشاد رشدى

يحكون في بلادنا..
يحكون في شجن
عن صاحبي الذي مضى..
وعاد في كفن

محمود درويش

رغم أن بوابة الوطن المستباح، كانت مفتوحة على صمت العالم البليد، أو بمعنى أكثر دقة .. كانت مهشمة منزوعة تحت وطأة سنوات الرمادة والأحذية الثقيلة، بحيث تبدو تفاصيل القتل اليومي المعلن والسري، وملاحم التشريد والتعذيب كالوشم الناري الذي يفقأ كل العيون التي استراحت عند محطات الدهشة والأسى، إلا أن رشاد رشدي قد فضل أن ينظر إلى الوطن - الجرح من خلال ثقب صغير في الجدار متلصصاً ومحاذراً في نفس الوقت أن يراه الراحلون على حد السناكى والواقفون فوق القنبلة.

وما بين التلصص الأثيم، وبين حميمية الرؤية النبيلة، سحابة لا تمطر أبداً وغابة لا تحمل ثمراً، وما بين تلمس الدم والقتيل وبين رؤيته من نافذة قطار شبقى سريع، مساحة من التخيل والتوهم تصل إلى حد الاقتراب من تمثل الجسد - وتحت تأثير ضبابية العوالم النفسية السابقة - أنثى ترقص عارية تحت أقدام الملك حاملة رأس المعدادان.

لقد ظل رشاد رشدي يطارد الكلمات العارية، والنساء الباحثات عن المتعة خلف دورب القوافي المتعبة والسجع الممرور.. وعندما حاول أن يدخل إلى القضية الفلسطينية دخلها من باب حمام تركي قديم تستلقي فيه النسوة عاريات. ومع أن القضية شديدة الوضوح والألم، فإنه قد توارى خلف الرموز التي لا تلمس الواقع بشكل واع، بقدر ما تهوم في ضبابية تجعل رؤية الأشياء الواضحة درياً من العبث.

فهو قد فضل وأثر أن ينقل نشيد الإنشاد «الذي هو لسيان الملك» ليمنحه عالمه والذي ما أن يقترب من الجرح حتى يصيبه الدم بالفرع، فيرتد ثانية أرتداداً ليس محسوباً ولكنه أرتداد هروبي مدعور. فشوليث الجميلة في نشيد الإنشاد هي نفسها شامينا الجميلة في حبيتي شامينا، شوليث تغنى لسيان الملك محلقة في فضاء رائق تأخذ فيه اللغة - المناجاة شكل العصافير التي تغرد فوق نافذة الصباح. وشامينا تغنى لراعين وهي تغوص في مستنقع البلاهة اللغوية وعواء السجع في سكون الليل. وهي تأخذ في أحيان قليلة عبر سطور ساذجة شكل الوطن.. ثم ترتد ثانية طوال المسرحية.. أنثى باحثة عن جسد الحبيب في دروب أورشليم.. والمتأمل للغة المناجاة عند الاثنين سيكتشف أن المساحة بينهما هي نفس المساحة بين البرق والماء.. المساحة بين الحياة والموت.

تقول شوليث «طلبته فما وجدته.. دعوته فما أجابني. وجدني الحرس الطائف في المدينة. ضربوني جرجروني.. حفظة الأسوار رفعوا إزارى عني. أحلفكن يابنات أورشليم إن وجدتن حبيبي أن تخبرنه بأنني مريضة حباً» (*).

(*) نشيد الإنشاد - الإصحاح الخامس.

وتنقل عنها شامينا:

التقيت بالحرس وهم يجوبون الطرقات
قلت لهم ألم تروا حبيبي
ألا تعرفون إلى أين ذاهب
ومن أين آت؟
ولكن بدلاً من أن يجيبوني
ضربوني.. وبعيداً بعيداً
على الأرض رموني (*)

لقد استطاع رشاد رشدي - بشكل فذ - أن يحول اللغة العربية وبتراكيبه البلهاء إلى لغة عاجزة منفرة.. اللغة التي كتب بها العرب أعظم قصائدهم، وانطلقت تحلم وتتألم وتفرح ناسجة مدن الحلم.. صارت عند رشاد صحراء قاحلة لا تطرح غير الحنظل والمرارة والموت.. والغريب أنه قد أعلن - فيما بعد - أنه لم يكن ينوي كتابة مسرحية عن القضية الفلسطينية!! وهذا ما يجعلنا نتوقف بمزيد من الفهم وقليل من الدهشة أمام تلك المقولة الغربية.. لأنها تعنى ببساطة شديدة ودون الحاجة إلى التحليل والإسقاط، أنه كان مغيباً خاضعاً لما يملئ عليه تحت تأثير الرحي الوهمي القديم.. يعنى ببساطة أنه وضع نشيد الإنشاد أمامه وأخذ ينقل منه أو يحرفه طبقاً للمواصفات الخاصة السابقة التشكيل في قوالبها الجنسية الأثيرة عنده.

سوسنة : داعب في بستانى

الورد.. عاتق الياسمين

قبل الزنبق

ضاجع السوسن ص ٩٨

وهو جنس لا يؤدي إلى كشف تناقضات الواقع تحت وطأة تخلخل البيئة الاجتماعية وتمزقها في ظل المتغيرات الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، والتي تعيد تشكيل وصياغة الطبقات صعوداً وهبوطاً، وليس كشفاً وتنويراً للتناقضات الإنسانية والتي ربما تحاول في لحظات فقدان الرؤية والوعي والحلم، التشبث به كملصق أساسى للوجود الإنسانى، وتحقيق الذات وسط عالم مضطرب ينوء بالانكسار والتجزر والوحشة. إنما هو مجرد اشباع وقتى لا يتجاوز حدود الرغبة في امتلاك الجسد. فكل شخصيات المسرحية باحثة عن الحب والجسد، تحركها الرغبة الشبقية وتجذبها من اتجاهاتها المتناقضة إلى نفس النقطة ذات القناع البدائى. فهى تتحرك دائماً على شريط مزدوج لكنه يؤدي إلى نفس المحطة.. امتلاك الجسد سواء كان طواعية أم اغتصاباً.

(*) حبيتى شامينا - الفصل الثانى.

بكل هذا الإرث المثلث بالتهديدات والتأوهات والنهود العارية، يدخل بنا الدكتور رشاد رشدي إلى القضية الفلسطينية، والتي حاول أن يتصل منها في النهاية ليدفعنا دفعاً للإحساس المريب بفداحة ما تطرحه المسرحية، والإحساس بمزيد من الذنب تجاه الأطفال الذين يسقطون كل يوم على عتبات الحرية.. والذين يسقطون داخل الزنازين المسيجة بالموت.. وكل جريمتهم أنهم يحلمون بالغد.

تبدأ مسرحية حبيبتى شامينا (*) بحاكين ذلك الحكيم العجوز الأبله وهو يجلس على الأرض جوار البوابة القديمة في أورشليم و«كورس بنات أورشليم وقد زين شعورهن بالزهور - كل منهن ترقص رقصة مختلفة عن الأخرى.. ولكن الرقصات كلها تعبر عن الفرح والرغبة في الحب - يتخلل الرقص حركات توحى بأنهن يلتقطن الزهور.. وأن بهن رغبة واضحة إلى أن يهن أنفسهن للحب..» ويلخص حاكين القضية ببساطة شديدة:

حاكين : أشهد الرب على ما رأيت..

قال:

إن غضبي شديد على من يعبدون المال

على من يغتصبون الأرض

على من يستعبدون الأحرار.. ص ١٠

وسط هذا الجو اللاهث بسخونة تجاه الحب، يدخل سليمان ورجاله ليختاروا من بين بنات أورشليم عروساً «ليست ككل العرائس».. لكن لا واحدة تصلح للملك. وتخرج بنات أورشليم واحدة وراء الأخرى وهن يشعرن بخيبة الأمل بينما ينطلق رجال سليمان بحثاً عن تفاحة الوادي شامينا ليزفوها للملك. ثم يخرج الجميع.

تدخل شامينا مرتدية قناعاً وهي تنتظر قدوم حبيبها راعين الذي يدخل هو الآخر مرتدياً قناعاً.. ويحاول منذ اللحظة الأولى أن يمتلك جسد شامينا الذي أصبح ثمرة ناضجة على مائدة الاشتهااء.

شامينا : راعين.. انتظر..

راعين : ماذا ؟

شامينا : ليس هكذا يجنى الثمر .. ص ١٧

هكذا منذ اللحظة الأولى يصبح الجنس هو نقطة النهاية.. ولكن شامينا تريد أن تستمتع أولاً.. أن «تلهو كما تلهو الزهور.. وتعدو كما تعدو الطيور» فتجري خارجة ويجري خلفها راعين لكنها لا يلتقيا.. ويظل صوتاهما يفتشان في مساحة الصمت عن الجسد المادي، وفي

(*) قدمت على خشبة المسرح القومي عام ١٩٧٢ إخراج : سمير العصفوري.

النهاية تدخل شامينا متعبة فتستلقى على الأرض وهي تتمنى أن تحس بقبلة راعين.. أن يأتى فيدخل مملكته ويعتلى عرشه.. وبينما هي في هذه الحالة الشبقية يدخل سليمان وينام بجوارها ويأخذها في أحضانه.. ولكنها تكتشف أن لمساته خشنة غريبة فتصرخ مستنجدة ببنات أورشليم، وتفر هاربة وسليمان مازال يشتهي هذا الجسد والذي يصفة بالعجين المخمور.

ويقرر أشقاء شامينا الثلاثة أن يزوجوها للملك سليمان.. أو يقدموها هدية للملك مقابل الشراء الفاحش، إنها الثمن للخروج من فقرهم. وعندما ترفض شامينا التي مازالت في حالة من الهيام والوجد، يقيدونها بالحبال ويقتادونها قسراً إلى قصر سليمان.. بينما راعين مازال هائماً أيضاً في حالة من الوجد تجعله يفقد العالم، تأتى إليه سوسنة وتقنعه بأنها هي حبيبته شامينا التي يبحث عنها.. ولأن الجنس هو الذى يحرك الجميع، فإن سوسنة تريد راعين بأى شكل «خذنى إليك.. دعنى أرتنى بين أحضانك. ساعة معك تفوق.. كل ما عرفت من أحضان» ص ٢٧ وراعين قد وقع بالفعل في براثن جسد سوسنة.

ونأتى إلى الفصل الثانى.. شامينا حبيسة في قصر الملك سليمان تناجى حبيبها الذى فقدته، رافضة في نفس الوقت كل محاولات سليمان للاقتراب منها.. ويكتشف راعين فجأة أن سوسنة ليست حبيبته وهو اكتشاف يتوقف عند حدود الجسد «لو كنت شامينا ماظلمت هكذا عطشاناً» أدرك ذلك فجأة لأن علاقته بشامينا كانت علاقة جسد مادي يكتشفه بتغير التضاريس الصاعدة والهابطة.. علاقة المرأة الجسد وليس المرأة الإنسان والكائن الحي.. ولهذا.. فهو عندما يفقد الجسد المتعة في سوسنة، يبدأ مرة أخرى في البحث عن الجسد الذى سيحقق له أقصى درجات الامتلاء والشبع..

وتظل شامينا داخل جدران قصر سليمان المدببة والمسيجة بالشهوة رافضة أن تمنح جسدها للملك.. هو جسد لا يفتح كهوفه السرية إلا أمام رعشة الجسد الآخر «راعين». يضيق الملك بها ويتخلى في المقابل عن إخوتها بعد أن أطلق يدهم في كل شيء.. ليدركوا أن شامينا والتي كانت طريقاً سريعاً للصعود.. ستصبح الآن هاوية سحيقة ينحدرون إليها.. إن هذا الجسد المغلق أمام الملك سليمان، أصبح بوابة الكنز التي أغلقتها شامينا أمام إخوتها.. وفي لحظة الانطفاء يأتون إليها في محاولة أخيرة لإقناعها بأن تفتح الجسد الكنز، وأن تمنح سليمان متعته المادية فيمنحهم بدوره متعتهم المشتهاة.

وهنا تتحول القضية الجسدية فجأة من خلال خمسة أسطر - وبعد أن نسينا مقولة حاكين البلهاء في بداية المسرحية - إلى قضية الوطن المستباح.. يتحول إخوة شامينا إلى اتجاه آخر حاملين دلالات مغايرة تماماً لدلالات الفصل الأول.. لقد باعوا شامينا - التي تأخذ شكل الوطن في لحظات - إلى الملك سليمان.. ثم تحولوا بعد ذلك إلى مغتصبين للأرض والإنسان.. بينما تفقد شامينا - طبقاً لذلك أية دلالة أراد المؤلف طرحها، وتتوقف فجأة عند حدود الجسد المباع.. والثمن المدفوع مقابل تحقيق حلم غير شرعى.

أشقاء شامينا: والأرض التي اغتصبناها

بدأ أهلها يطلبونها

يريدون تحريرها

وردها إلى

أصحابها ص ٥٥

وهذا التحول ما يلبث أن يختفى تحت غبار المناجاة الجسدية وبحيث الجميع عن الحب المادى، لأنه - بالضرورة - تحول بلا معنى - لأن شامينا التي تمثل الأرض المغتصبة وتنتظر ذلك المخلص التائه في دروب أورشليم المفتقد للملامح الوعى والفعل، بحيث يصبح أشبه بالذمية التي تحركها رغبة الأصابع المسككة بالخيطة، لا يمكن أن يصبح إخوتها مغتصبى الأرض من أصحابها والذين يتحولون الآن ومن خلال تلك الجمل - دون أن تتضح أية ملامح لذلك التحول في النص لا درامياً ولا حوارياً.. وعلى الجانب الآخر نكتشف بعد هذا التحول أن رجال الملك سليمان هم أيضاً قد اغتصبوا الأرض وانتشروا في الأرض وسيطروا على كل شيء بالمكر والحيلة، ويحاولون فيما بعد أن تصبح شامينا أما ووطناً لهم.. وهنا يقع النص في تناقض حاد يطوح بأية رموز أراد رشاد رشدى - أو لم يرد كما أدعى بعد ذلك - إسقاطها على الواقع الفلسطينى.. لأننا سنجد أنفسنا أمام نموذجين مغتصبين.. أحدهما إخوة شامينا المباعة للملك.. والآخر رجال سليمان المغتصب.. فتقع في حيرة بالغة دون أن تدرك من بالضبط الذى يجب أن تتوقف أمامه شاهراً سيفك.. ومن تقف أمامه فاتحاً ذراعيك. وكأنها أراد رشاد رشدى أن يخفف فجأة من صراخ الجسد بصراخ الوطن، فابتذل كل شيء وافقد كل شيء كينونته وملاحه سواء الحقيقية أو المستعارة درامياً.

بعد هذا التوقف اللفظى، يعود بنا المؤلف مرة أخرى ويسرعة شديدة إلى الحركة الجسدية.. بعد محاولات عديدة يائسة يفشل أشقاء شامينا في إقناعها بأن تمنح نفسها للملك، ليس لأن شامينا تمتلك من الوعى ما يجعلها ترفض اغتصاب الملك لها.. وليس لأنها تدرك تناقضات الواقع حولها فتحاول أن تحقق نوعاً من التوازن النفسى حتى لا تسقط، ولا حتى لأنها تمتلك القدرة على الرفض والمقاومة، ولكنهم يفشلون في إقناعها لأنها مغيبة داخل لحظة من الاشتها مضبوطة على جسد راعين.. وعلى الجانب الآخر يفقد سليمان صبره تحت إلحاح هذا الجسد المعجون بالخمير، فيهددها بأنه سوف يعود في المساء، فإذا وجدها مازالت على عنادها فسوف يجعلها امرأة تعسة.. وتظل شامينا على نفس الحالة الانفعالية الاستاتيكية، فهي لا تعيش الواقع الفعل الديناميكي بقدر ما تعيش الوهم السكون وفقدان الوعى. وعندما يأتى سليمان بجدها جسداً متفتحاً مرتعشاً منتظراً لمسة راعين، فيأخذها في أحضانها كاسراً حاجز الوهم، ومؤكداً لها أن مافعله الآن لم يكن هو المرة الأولى، وإنما ليلة عرسهم كانت عندما التقيا في الجبل.. وقد صار له منها الآن ذرية تملأ الأرض.. آلاف الصبيان وآلاف البنات، ووسط دهشة شامينا يدخل كورس رجال سليمان لإقناعها بأن تكون لهم الأرض والأم والوطن فهم أبناؤها.

كورس رجال سليمان:

١- نحن أبناؤك يا شامينا

٢- وأبناء سليمان

٣- في الأرض انتشرنا

١- بالمال

٤- بالحيلة

٥- بالمكر

١- بالدهاء

٢- سيطرنا ص ٧٥

وتصبح شامينا في هذه اللحظة واعية تماماً بلا أى منطق - لا واقعى ولا درامى - فتصرخ فيهم «أن أصواتهم كريمة وأفعالهم قبيحة» وأن أبناءها مازالوا في رحمها بعد ينتظرون لحظة الميلاد، وتتهم سليمان بأنه أسوأ من اللص لأنه «يخلق الأكاذيب وينشر الأوهام». فيأمر سليمان رجاله بتقييدها وصلبها.. ثم يركعون حولها وهم يبتهلون أن تقبلهم شامينا وتحتويهم.

في الأرض شردنا

لأنعرف من أين أتينا

دع يارب شامينا

تحتوينا

لتصبح أمانا

وطنا ص ٧٨

وهكذا، يصر رشاد رشدى أن يلوى أعناق الكلمات الغوانى ليمتطيها نحو بوابة القدس العتيقة، يصر على أن تصبح شامينا الجسد المشتهى الراقد فوق نصل الشهوة العارمة، مدن الدم والموت والخلع التى تنهض فوق نصل المقاومة، ويحاول أن يبدل الأقنعة ويلون التفاصيل حتى لا تدرك المسافة ما بين الوجه والقناع.

ونأتى إلى الفصل الثالث من حبيبتى شامينا، حيث يقف رشاد رشدى على حافة السيف وتحتة المحيط.. يقف ما بين انغراس السيف فى اللحم جتى العنق.. والسقوط إلى ملوحة القاع الرهيب.. فهو رغم قدراته الحركية البهلوانية لن يستطيع أن يستمر فى تلك اللعبة الدموية، ولن ينجيه أن يختبئ فوق جسد شامينا لأن طوفان الدم سيغرق كل شىء.

ها نحن فى الفصل الثالث، والجميع يرددون نفس الكلمات السابقة شامينا وسليمان وراعين وحاكين وبنات أورشليم.. وكأنهم جميعا لا يصدرون غير صوت واحد هو صوت

ارتطامهم لحظة السقوط من قمة الشبق إلى قاعة الهزيمة الذاتية.. أنهم يدخلون كهفاً مظلماً لا يتحركون إلا ليصطدموا بالحائط.. وعندما يرتدون يكون الاصطدام أكثر قسوة وشدة، حتى أصواتهم أيضاً ترتد من الجدران الباردة إلى أجسادهم الأكثر برودة، وها هم رجال الملك سليمان يقررون - بعد أن رفضت شامينا أن تصبح أمماً ووطناً لهم - أن يقتلوا راعين ذلك الجسد الواقف مابينهم، ويقبضون على سوسنة - الطريق إلى راعين - ويقرر سليمان أن تزف إليه شامينا قسراً.. بينما يقف أهالي أورشليم المغبون طوال الأحداث داخل ذواتهم الشبقة الباحثة عن الحب، عاجزين عن الفعل.. عاجزين حتى عن إدراك ما يحدث إلا في حدود اللذة والجسد المفتوح على غابة العشب،

حاكين : منذ أن استولى سليمان

على شامينا ؟

علينا

لطمنا الخدود

بكينا

ندبنا حظنا

حتى اكتفينا ص ١٩٩

هذا هو الفعل الوحيد والذي مايلبث حتى أن ينطفئ عندما نكتفى أو نتعب منه.. إننا حتى في لحظات الفعل نعذب أنفسنا ونمارس طقوس عذابنا بمتعة شديدة لأنها ستطهرنا من شعورنا بالذنب والندم، وبعد ذلك ننتظر من يأتي ليخلصنا أو يقوم بالفعل نيابة عنا، أو حتى في أهون الظروف يستشهد نيابة عنا.. سواء كان هذا القادم مدركاً واعياً، أو أبله دون كيخوتياً، وهو مايطرحه رشاد رشدي في لحظة عبقرية تبلغ حد المأساة والكوميديا معاً، فراعين الباحث عن شامينا للجسد، الضائع في أودية أورشليم مغنياً ومنشداً لحنه المجنون، يأتي ويالفرحتنا وانتصارنا الورقي، فينتهي كل شيء ونعبر حدود المأساة إلى حدود الحلم.. نقفز من الماضي الشديد القسوة إلى المستقبل شديد التفاؤل والأمل فوق كلمات رشاد رشدي وحله العبقرى . لأن راعين سوف يخلصنا دون أن يفعل شيئاً.. دون أن يحمل سيفاً أو حتى كلمة إنه شيء أشبه بالسحر.. تقول إرشادات المسرحية. عندما يدخل راعين «أبناء سليمان يحاولون الهجوم على راعين.. ولكنهم يقفون مكانهم كمن أصابهم الشلل.. كذلك تنفك قبضة حراس سوسنة» ص ١٢٣ هكذا ينتهي كل شيء وهكذا ينتصر راعين لأنه الحب.. فبالحب وحده نفك إزار ورطتنا الدامية.

سوسنة: راعين هو الحب..

يارجال سليمان

هل أدركتم الآن

لم أنتم أمامه

ضعفاء..؟

لأن إرادة الحب

من إرادة السماء ص ١٥

حاكين : الحب لا يعرف الهزيمة

الحب هو العزيمة ص ١٢٧

وهكذا أيها السادة.. أصبحت المقاومة بلا معنى.. أصبح دم الأطفال والنسوة والعجائز على حوائط الوطن قميصاً ترتديه الغوانى، أصبح الجوع والتعذيب والحصار قلادة على سرير الشهوة الليلية الفاجعة.. وأصبح الجسد هو طريقنا إلى بوابة المدن المنسية خلف طلقات الرصاص، كأن فجيعتنا العربية جسداً أثوياً ممدداً على عشب النضال الورقي، ينتظر من يعتليه فتفتتح المدن السحرية وترتد العجائز صبايا يغنين للربيع والعشق الليلي، ويستحيل الدم الذى غطى مساحة العجز العربى إلى كئوس خمر فى حفلة راقصة.

هكذا.. وببساطة شديدة يتوصل رشاد رشدى إلى الحل ثم يطرحه علينا بسعادة غامرة، دون أن يدرك أن المقاومة وأطفال المخيمات يعشقون الوطن إلى حد الموت.. ويكتبون بالرصاص قصائد هذا العشق النبيل.. ويرسمون بالحجارة شمس الأيام الصعبة، فأية صورة تلك التى يرسمها للمقاومة والوطن.. وأى حب ذلك الذى سيخلصنا من صليبنا ويغطفى رءوسنا حتى لا تنقرها الغربان؟!!



هذه هى القضية الفلسطينية كما يطرحها رشاد رشدى نقلاً عن نشيد الإنشاد وإذا حاولنا التوقف أمام الشخصيات المسرحية أو الرموز التى تطرحها هذه الشخصيات فسوف نلطم أنفسنا أولاً، ثم نلطم رشدى ثانياً، لأنه ليس هناك شخصية واحدة تتحرك باتجاه الوعى والرؤية الصحيحة، وليس هناك شخصية واحدة لها ملامحها المؤكدة أو الرافضة لمحور الحركة النهائى، بل إنها شخصيات باهتة أو بمعنى أكثر دقة مجرد أصوات لشخصيات لانراها ولا نحس وجودها، وهذه الأصوات تغنى ذات النغمة النشاز، راحلة فى ذات الاتجاه، تحمل رموزها التى ماتلبث أن ترتد عنها، وكأنها تخاف أن تتخلف عن بقية القطيع السائر نحو العشب المبلل بالندى والدموع والتأوهات.

فحاكين ذلك الحكيم العجوز الذى يظل جالساً بجوار البوابة القديمة أو حائط المبكى باكياً نادباً داعياً : «لكلماتى أصغ يارب.. تأمل صراخى.. استمع لصوت دعائى» ص ٣٦ يقف مناقضاً لكل التصورات والتحليلات أو حتى المحاولات التفسيرية الساذجة، فحاكين لا يقترب من ترزىاس حكيم ت. اس. أليوت فى الأرض الخراب، ذلك الحكيم الذى رأى كل شىء، وعذبه كل شىء، ويعيش هذا العذاب من جديد، وعندما حاول أن يتخلص من

تفاصيل عذابه اليومى.. تحول إلى حكيم سوقى ساخر لا يستطيع أن يمنح القادمين غير المقاطع الأولية من اللغة الهندية والأوروبية. ولا يقترب أيضاً من حكيم بروتولد بريخت والذى يصبح بما يمتلكه من وعى ورؤية مساحة ضوء لامع تكشف وتعري تناقضات المجتمع وتفاصيل الواقع القهرى. وليس هو الكورس اليونانى الذى يتنبأ بالأحداث ويعلق عليها ويصف الأحداث التى تقع خارج حدود مساحة خشبة المسرح. ولا يمكن فى نفس الوقت أن يكون ضميرنا، لأنه يتحتم عليه فى هذه الحالة أن يكون سيفاً متحركاً باتجاه الوعى، ينغرس فى صدورنا كل لحظة حتى نشعر بالألم.. أن يكون خيطاً غير مرئى يجذب عيوننا إلى القنبلة الموقوتة التى ستفجر عما قليل ولن نسلم منها لأننا نجلس واهمين خارج دائرة الانفجار.

إنما يظل حاكين رشاد رشدى حكيماً متفرداً فى خصوصيته، عبقرياً فى بلاهته وسذاجته.. إنه نموذج جيد للمجاذيب الذين يشكلون العالم، من خلال صياغة ركيكة وجمل بلا معنى ورؤية مشوشة لا تحمل إلا خبايا العقل الباطن. فحاكين هنا يكتفى بالعويل والدعاء «وإهدنا.. إلى خلاصنا.. وخلاص.. شامينا.. آمين.. آمين» ص ١٢٣. حتى هذا الدعاء يأتى من خلال صياغة ليس لها مثل فى الركاقة «عد إلينا يارب.. افكك أسرنا.. طال انتظارنا» ص ٣. يصبح كل مايفعله طوال المسرحية أنه أشهد الرب على ما فعلوه، وأن الرب قد أخبره أن غضبه شديد عليهم، وبعد ذلك ينام مستريحاً منتظراً غضب الرب، ليعود من خلال حركة تكسر سكونه إلى نفس المقولة، ومن ثم نفس السكون التطهيرى.

حاكين : أشهدت الرب على مارأيت.

قال : فیرتلوا التراتیل

لیقدموا القرايين

ولكن غضبى شديد

على من يعبدون المال

على من يغتصبون الأرض

على من يستعبدون الأحرار ص ٧٩

فحاكين هنا لا يمتلك من الحكمة والوعى ما يجعله شخصية حية، بقدر ما هو قشرة سميكة صلبة، نكتشف بعد عناء تحطيمها أنها لا تحوى ثمراً ولا حتى يمكن أن يكون داخلها شىء له دلالة الحياة..

ونأتى إلى صورة المقاومة التى يرسمها رشاد رشدى، وهى مقاومة لا تمتلك سيفاً يحرك ظل الموت. ولا تمتلك وعياً يهزم الوحش القائم على بوابة طيبة، ولا حتى مقاومة تحارب طواحين الهواء عبر سهول النبالة والفروسية القديمة، لكنها شجيرة على صحراء الجسد تحركها رياح الأغاني الملتهبة، فترسم ظلاً وماء سرايباً نحتفى فيه، فيقتلنا ظمأ الفجيرة

وتحرقنا شمس المأساة. فراعين من أول المسرحية وهو يعبر سهول وطرقاات أورشليم باحثاً
عن شامينا التى لاتأخذ إلا شكلاً لحمياً مثيراً، فيغنى للتضاريس التى عذبتة والنهود التى
ألقته مُغَيَّياً.

راعين : فم حييتى وردة لتوها تفتحت

ملساء ناعمة كالحرير

نهداها عطر ص ٤٥

ولأنه يبحث عن الجسد اللامعنى واللامرزم.. الجسد فى أضيق حدوده، فإنه يقع فى براثن
سوسنة الباحثة عن الحب اللاهثة وراء المتعة، وعندما يكتشف أنها لاتشبعه يدرك أنها ليست
شامينا.. فالوعى عند راعين هو وعى جنسى لايتعدى حدود المتعة الجسدية، إنه ينظر إلى
العالم من خلال الجسد ولايدرك من العالم إلا اختلاف تضاريس جسد عن جسد آخر،
ولحظة التنوير التى تتفجر داخله فجأة تبدأ أولاً من إحساسه بالجوع الجنسى فيبدأ فى البحث
عن شامينا، وهو هنا وهذه الصورة - ليس بحثاً عن خلاص شامينا ولكنه بالضرورة بحث
عن لحظة من الامتلاك الجسدى لراعين، عن خلاصه الذاتى فقط.

ويعود راعين مرة أخرى إلى سهوله النزقة وطرقاته المظلمة منادياً شامينا متهماً الناس
بالعجز والعدمية، وعدم القدرة على فهم تفاصيل خيول الموت المسرعة فوق جسد شامينا
الوطن المستباح.

راعين : لا أحد عاد يذكرها

لا أحد عاد يعرفها

وكيف يعرفون

وأبصارهم لاترى

سوى مواقع القدم

والقدم لاتسير

أوهى تسير

من عدم إلى عدم ص ٨٦

فى ذات الوقت الذى لايتحرك فيه راعين إلا من عدم إلى عدم.. ولايخرج من بئر الغيبوبة
إلا إلى كهف النزوة المخدرة.. إنه يعيش عالم ضبابى تشكل ملامحه الباهتة كلمات الأغاني.
وعندما تخبره سوسنة أن شامينا حبيسة فى قصر سليمان يتحول فجأة إلى بطل أسطورى
يستطيع أن يقهر الزمان والمكان.. يستطيع أن يواجه - بحبه فقط - العالم منفرداً «والآن وقد
عرفت مكانها.. لو اجتمعت شعوب الأرض كلها.. لن تحول بينى وبينها» ص ١٠٣
ويمضى راعين وقد تحول فجأة إلى أمل الجميع وخلاصهم الوحيد.

بنات أورشليم : ياراعين

أنت أملنا

حييها

وحبيينا ص ١١١

ويمضى هذا البطل الأسطوري إلى قصر سليمان بعد أن عرف مكان حبيته التي ظل يبحث عنها دونها جدوى.. لقد اكتشف طريقه فجأة وهو اكتشاف يأتي خارج حدود وعيه. يمضى راعين وما أن يقترب منهم ودون أن يرفع يده أو حتى ينطق بكلمة وحده.. حتي يصيب الشلل رجال سليمان وتنفك قبضة الحراس عن سوسنة فيعم السرور ويأتي الربيع ويغنى الجميع للحب. فراعين هذا الذى ظل طوال المسرحية لا يعرف ملامح حبيته، لا يعرف غير ملامح الجسد المعجون بالخمير يبدأ الآن رحلة الخلاص، وهو للأسف الشديد خلاص مأساوى لأنه يسقط في طريقه كل العصافير الطليقة.. ويقتل في رحلته الشهداء مرة أخرى، بل ويحيل دمهم إلى أغنية عاطفية بلهاء تغنيها النسوة الشائعات في مخيلة رشاد رشدى.

وشامينا التي أراد لها أن تصبح الوطن المغتصب، تبحث هي الأخرى عن حبيب لا تعرف غير لمسات أصابعه اللدنة فوق جسدها المسترخى، ولا تشعر إلا بأنفاسه المعطرة تحرك سكونها العاطفى، ولا تعي غير التوهج الليلي المرتقب. إنها تطلق جسدها في فضاء الوهم الجميل فتمنح سليمان جسدها دون وعي، لأنها مازالت في قلب اللحظة المضبوطة على إيقاع النسوة.. وعندما تفيق.. تكتشف أنها قد اغتصبت.. تدرك ذلك ليس من خلال وعيها وتقاليدها وتراثها، ولكن من خلال اختلاف تضاريس جسد سليمان عن تضاريس الحبيب التي تحاصرها كخيوط العنكبوت.. وبالتالي فإنها تستسلم للمرة الثانية لاغتصاب سليمان لها.. لقد باعت جسدها تحت وطأة النسوة والحلم الجنسى الذى تعيشه.

شامينا: ولن يفوح المسك من بدنى

إلا إذا اعتلى عرشه حبيبي ص ٣٧

فتكون النتيجة المنطقية والحتمية في ذات الوقت، أن سليمان هو الذى يعتلى عرشها، دون أن تدرك إن كان سليمان قد اغتصبها أم لا.. وعندما تصبح فجأة في مواجهة الملك – من المفترض بالطبع أن تكون مواجهة عاصفة على نفس مستوى الكارثة – نجدها وتحت غياب الوعي تتهم سليمان بأنه لص يختلق الأكاذيب. امرأة مغتصبة مرتين مصلوبة حتى الموت تواجه جلادها بمثل هذه السذاجة والبراءة والعتة، فأى أرض تلك التي يرسمها رشاد رشدى.. إنها لا تستحق بهذا التصور حتى الرثاء.

ويأتى الشعب في حبيتي شامينا أشد عجزاً وجهلاً واقفين على حد المذبحة يلطمون الخدود.. وعابرين دورب المأساة وهم يغنون.. إنهم لا يفعلون شيئاً غير اختيار ضحية من

بينهم يقدموها كل يوم للملك.. فهم قد رسموا منذ البداية دائرة من الخوف حولهم، ثم ظلوا يدورون داخلها دون أن يجرءوا على أن ترحف أقدامهم خطوة واحدة خارج هذه الدائرة.

كورس بنات أورشليم : سوسنة ضاغت

وقبلها شامينا

دور من فينا

الآن ..

دور من فينا؟! ص ١٠٦

إن الفعل الوحيد القادرين على تحقيقه هو الحب «بهن رغبة واضحة إلى أن يهبن أنفسهن للحب» ص ٩ . وعندما يفتقدون هذا الحب يصبح الفعل البديل هو الدعاء والبكاء والعيول وانتظار أن يأتى الربيع فتتفتح الزهور.. ويستطعن ممارسة الحب دونها عناء. وسوسنة ليس لها أى معنى غير تجسيد الشهوة.. تمثال يشتهى العابرين والواقفين.. يمنحهم جسده العارى الجميل دونها مقابل.. إن سوسنة هنا تأخذ وبشكل فاضح تماماً ملامح العاهرات فى الطرق الليلية المقفرة.

سوسنة: ساعة معك تفوق

كل ما عرفت من أحضان ص ٢٧

سوسنة : تعالى .. نرقد على الربوة

أعرف مكاناً يصلح للثمرة ص ٢٨

سوسنة : داعب فى بستانى

الورد.. عاتق الياسمين

قبل الزنبق

ضاجع السوسن ص ٩٨

فأى دور تلعبه سوسنة فى القضية الفلسطينية التى ورط رشاد رشدى نفسه فيها؟!

ونتوقف عند إخوة شامينا فى محاولة يائسة لتحديد ملامحهم الضائعة وهويتهم المفقودة.. وهذه المحاولة تبدأ دائماً بالتساؤل وتنتهى بالتأكيد إلى لاشئ.. أنت تدخل تحت جلد ميت إلى أوردة تخر الدم فيها، وتنفذ من صور باهتة إلى صور محرفة لا يمكن حتى فى لحظات سكون العاصفة - جمع تفاصيلها مرة أخرى. هل إخوة شامينا هم أصحاب الأرض الذين باعوها مقابل الثروة وبمحض اختيارهم.. وإذا صح ذلك رغم قسوة إدانة هذا التصور، فكيف تحولوا بعد ذلك إلى مغتصبى الأرض التى يطلب أصحابها تحريرها؟! هل هم العرب الذين باعوا القضية ثم أحسوا بعد ذلك بالثمن الفادح، فلم يفعلوا غير إطلاق الحشرات ومقاومة الشعور بالندم؟! وإذا كان رشاد رشدى يعنى ذلك فما هو الثمن الذى قبضوه من الملك سليمان؟! وكيف قيدوها ثم ساقوها إليه؟!

ليس هناك شيء واحد يستطيع أن يحدد ملامح إخوة شامينا ولا أية شخصية أخرى.. وإنما هي شخصيات قد حاول رشاد رشدى بتجميعها على طريقة الكولاج لتكون فى النهاية بتفاصيلها المتنافرة جسدا عاريا.. حتى هذا الجسد قد تم تقديمه من خلال أشكال بالية. فاللغة عند رشاد رشدى مجرد كلمات مرصوفة لاتعترف بالأشكال الجمالية ولاحتى بالقواعد النحوية.

حاكين: قلت لهم يوماً .. يا أهل اورشليم

ما هذا الذى تفعلون؟

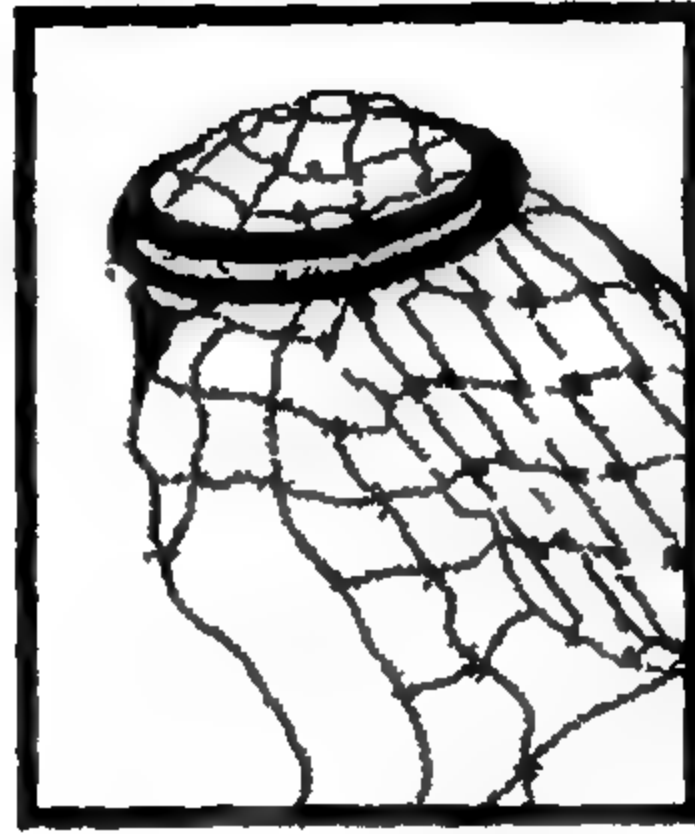
بيت الله لم تهجرون؟

وأرض الله لم تدنسون؟

قالوا.. مجنون مجنون. ص ١٦

وتأمل تلك الجمل التى صاغها رشاد رشدى «عروسة ليس ككل العرسان أفكك أسرنا.. نعدو كما تعدو الطيور» سوف تدرك على الفور أن أى شيء فى هذه المسرحية لا يخضع لأى منطق فنى أو درامى أو لغوى .. ستكتشف وأنت تدرك حدة المأساة، إن المسألة كلها عند رشاد رشدى لاتعدو غير قلب ملابسه القديمة ليواجه بها العالم دون أن يدرك أنه سوف يبدو مثيراً للسخرية والأسى.

إن حبيبتى شامينا لايمكن بأية حال أن تكون صورة لما يحدث فى الأرض المحتلة، أو تعبر عن تلك المأساة التى شاركنا فيها جميعاً، ثم وقفنا نشاهد الأطفال وهم يقاومون ويُذبحون على حوائط دهشتنا المفتعلة.. ولايمكن أن تعبر تلك الكلمات العارية المحمومة عن النضال اليومى والقهر الدائم الذى يعيشه البشر فى المخيمات.. لايمكن أن تعبر عن شيء.. إلا عن ذات رشاد رشدى وعوالمه الشبقية.. وعفواً أيها الشهداء.



الحركة السابعة

السؤال المراءوغ..

والفعل المستحيل

وطنی..

یعلمنی حدید سلاسی

عنف النسور..

ورقة المتفائل

محمود درویش

من يدفع عنا خفافيش الرعب والموت.. ومن يخرجنا من هذه الظلمة الثابتة التي نرقد فيها؟!!

من يحاورنا .. ويردنا إلى أجسادنا التي هاجرناها وهجرتنا منذ سنوات بعيدة، ونستنا ونسيناها؟! ومن يدخلنا ترانيم البلاد الجائعة وتقاسيم الأزمنة العسية؟!!

ندخل في الأرض الحبلى أو تدخلنا.. فنخرج من جلد الأسئلة الساقطة على جدران سكonnنا، والتي تراوينا عبر الأيام ونراوينا، ولا نحاول أبداً أن نصطاد طائر الإجابة المشاكس.. توقفنا أمام رحلة الطيران والتحليق نتابعها بدهشة وهدوء.

ثم نعود ثانية إلى ذات المنطقة الحبلى.. لكننا لا نتظر الجنين القادم، ولا نختار له اسماً، وإنما نمنحه لدورة الأيام، ونكتب في دفاترنا.. كان يحلم بالشمس والقمر والأغنيات الطليقة، وكان يعشق البطولة.. فمن يحمل عنا هذا العذاب اليومي، والمرارة القاسية التي تحاصر الحلق، وتفترس الحنجرة؟!!

وعبر مساحات الرعب، حيث تحاصرنا الجهات الأربع، وتضيق علينا حدود الخريطة، نقف في المنتصف.. نطلق الصرخة السؤال .. ماذا سنفعل؟! من يدلنا على الطريق.. ومن يفتح دفاتر المكاشفة والمواجهة؟!!

وبهذا السؤال المراوغ، والذي تنتهى به مسرحية السؤال (*) للشاعر هارون هاشم رشيد، ندخل هذا العالم أو يدخلنا.. نحاوره أو يحاورنا.. ونترك للأيام المقبلة تقديم الإجابة الحاسمة الفاعلة إجابة من الحجارة النبيلة، والطفولة البريئة، ومثلما تنتهى المسرحية بهذا السؤال الذى يحاول الخروج من السيوف التي تأتي من الجهات الأربع، تبدأ أيضاً بهذا السؤال والذي يحاول اختراق سنوات العجز والقتل والتشريد، وما بين السؤالين ندخل هذا العالم المتبدل الملامح، الواقف على حافة الفعل.. وفي نفس الوقت خلفه حوائط الخيانة.

في اللوحة الأولى.. ندخل إلى غرفة متواضعة في معسكر اللاجئين، يسقط النور خافتاً ويجوب الغرفة حتى يتركز على شبح لشخص ما هو راجح، بينما صرير الريح في الخارج يعطى جو الشتاء الفلسطيني، ووسط هذا الظلام نسمع صوت رئيس الكورس الذى يصب اللعنة على من ينسى اسم فلسطين، تلك الأرض التي كرمها الله، ويجاوبه الكورس ملعون .. ملعون.. يؤكد رئيس الكورس أن هذا البلد الخالد واجه طغياناً وموتاً عبر التاريخ الطويل .. قتلوا فيه رسلاً، ذبحوا حواريين،

(*) قدمت المسرحية عام ١٩٧٤ على المسرح القومي تحت اسم سقوط بارليف من إخراج سناء شافع، ولم تعرض غير أيام قليلة ثم انتقلت لتفسح المجال أمام مسرحية الحرب والسلام ليوسف السباعي وزير الثقافة في تلك الفترة.

صوت: موسى فيها طورد. فر إلى رأس الجبل.. وناجى ربه. عيسى حو صر
فيها حتى أغتالوه، أحلوا صلبه، ومحمد أسرى الله به ليلاً للأقصى ثم
رجع. ملعون من لا يعطى هذا البلد ولا يحميه.. ص ٨

ملعون من ينسى موطن الذكريات والألم.. الذبح والبطولة، وبعد ذلك يعنف الصوت،
راجح.. إنه متهم أبداً، ومحاصر في كل الطرق التي يسير فيه، يسأله الصوت عن يافا.. عن
بيته، عن حي المنشية الذي نشأ فيه.. إنه مازال يعيش لحظة السكون داخل هذه الكهوف
المظلمة، ويعلن راجح أن هذا القهر الطويل سوف يفجر الآن هذا البركان الخامد، ويكنس
هذه الملامح البليدة والعلامات الصدئة، ويعلو صوت العاصفة.. يبدأ الرعد في اختراق
حدود الظلمة.. تضيء الحجرة، ويدخل والد راجح وهو رجل في الخمسين من عمره فيه
فتوة وقوة وشباب.. وهنا تبدأ الأسئلة الجارحة القاتلة، التي تجرف سيل الأحزان القديمة
لتغطي هذه المساحة الصامتة، يسأل راجح أباه، من ضيع يافا وأسلمها للأشرار، من وشم
جبينه بالعار، لماذا هاجروا وتركوا البلاد مفتوحة على هذا العراء الدموي، ويؤكد الأب أنه لم
يلق سلاحه، وأن الجيل الذاهب قد حقق أشياء كبرى، أطلق صوت فلسطين عبر الثورات،
وقدم للموت مئات ومئات، في الوقت الذي كان الوطن العربي فيه يعاني من الصمم، ثم
تصاعدت الثورة، استطاعت أن تخرق المساحات الصلبة في جدار بريطانيا العظمى، بدأت
الثورة تتحرك حتى ارتطمت بالجدار، وعندما استدارت، كان سيف الخديعة يغوص في
الصدر العريان.. كانت الثورة قد بدأت.

الوالد: فلاحون.. وعمال

وقفنا نضرب وجه الغازي.. ونمرغ أنفه
وكانت ثورتنا ثورة شعب.. عرف طريقه
كل العمال وكل الفلاحين..

تركوا كل مزارعهم ومصانعهم من أجل الثورة
صعدوا فوق جبال النار.. وقالوا تحيا الثورة

لقد صعدت الثورة، قفزت من فوق جدار الحلم، حتى جاء اليوم المشؤم، ذلك اليوم
الذي أصدر فيه السادة حكام الوطن العربي بياناً، يطالبون فيه بأن يلقي الثوار سلاحهم،
وصديقتنا بريطانيا سوف تقوم بحل المشكلة، ووقف طوفان الهجرة الصهيونية إلى فلسطين،
وبريطانيا لا يمكن أن تخلف عهداً.. وخدع الثوار.. توقف الشعب عن حركته النبيلة انتظاراً
لأن تفي تلك الصديقة بوعداتها، دون أن يدركوا أنهم يسقطون في كهوف مظلمة لا نهاية ولا
قرار، حتى جاء عام التقسيم، فهبت الثورة مرة أخرى في محاولة لوقف هذا السكين الناري
الذي يغوص الآن في الجسد العربي، باع الفلاحون مواشيهم، ترك العمال مصانعهم، وبدأوا
يقاتلون حتى الموت. وأعلن السادة في عالية ولوزان وبلودان، أنهم قرروا الدخول في حرب
مع العدو، فانجبتحت الناس موجة من التفاؤل، اعتقدوا أن هذا الغمام أن له أن يمطر أخيراً

فتورق الأرض، لكنهم اكتشفوا بعد لحظات، أن هذا الغمام قد صار سيلاً يكاد يدفع بهم إلى مساحات السكون الأبدى والعجز الدائم تحت حائط الخيانة.

الوالد : قالوا حرب رسمية.. وجيوش رسمية..
فلتقف الحرب الشعبية..
ووقفنا مذهولين..
من ألقى تحت كعوب الجند سلاحه.
أعطى بعض أمان مكذوب
ومن استعصى جروه.. أسيراً.. قتلوه.. ص ١٤

وبعد هذه الحكايت التي تنتزع بأظافرها التاريخ، في محاولة لقتل أسئلة الابن، ووضعها فوق قمة الجبل حيث يستطيع أن يرى الوادي كله بكامل تفاصيله، بعد هذه البدايات التاريخية للقضية، تدخل الأم وتعلن أنها قد بدأت في توزيع الشربات بمناسبة نجاح راجح وحصوله على بكالوريوس الهندسة، ثم تطلب من راجح أن يعلن خطبة إبنة عمه عايدة، التي احترق أبواها عندما هاجم العدو بيتهم، فحملها شيخ الجامع إلى عمها، وها قد صارت الآن أنسة مكتملة، وكل الجيران ينتظرون إعلان الخطبة، وبعد محاولات مستميتة من الأم الباحثة عن لحظة فرح، يوافق راجح ولكنه يطلب بعضاً من الوقت ليستطيع أن يقفز فوق هذا الحاجز النفسى. وتخرج الأم.. ويدخل رفاق راجح فتحى وظافر وعبد القادر، وهم قد شكلوا جماعة يرأسها راجح، تحاول ألا يفلت طائر القضية من قبضتهم، وألا يسقطوا في بئر الشعارات الجوفاء اللعينة، فعندما أسلموا قضيتهم للغير، لم يحصلوا إلا على كتل من الكلمات، وصفوف طويلة من البيانات والشعارات.

ظافر : والأمم المتحدة
والعالم كل العالم..
كل ضمير العالم خاطبناه
أعطيناه الفرصة. أن يعطي أمراً.. حكمناه
لكن العالم كل ضمير العالم
أغفى.. غط طويلاً في النوم وتاه
لم يسمعنا.. لم يسمع كلمتنا ص ١٩

لقد سكنت الجميع، أو وضع لاصقاً فوق فمه خوفاً من أن تحاوره الكلمات، وأصبح عليهم الآن أن يصرخوا في هذا العراء، في كل خيام التشريد، عليهم جميعاً أن يخرجوا إلى ساحات المقاومة والفعل، فلا أحد غيرهم يستطيع أن يخطف هذا الطائر العنيد المشاكس، عليهم أن يبدأوا من أرض البترول «نشر فيها كل الفكر وكل النور.. ونجمع بعض المال» ص ٢١. وتسمع دقات عنيفة على الباب، تدخل عايدة وتخبرهم أن البوليس بالباب، ويسود الارتباك، ولا يعرفون أين يخبثون أوراقهم، فتأخذها عايدة وتضعها في صدرها، ثم نكتشف

بعد ذلك. أن صاحب هذه الطرقات العنيفة هو العريف أبو حازم صديق العائلة ومعه اثنان من الجنود، فيطلب راجح من أمه تقديم الشربات لهم احتفالاً بنجاحه كمحاولة للتمويه عليهم، ويدعون بعض الجيران وتبدأ سهرة شعبية يرقصون فيها الدبكة، ثم ينصرف الجميع، ويحاول راجح استعادة الأوراق من عايذة، إلا أنها تصر على قبولها أولاً عضواً في هذا التنظيم، فلقد عاشت طوال عمرها تنتظر هذا اليوم، ولا يجد الجميع مفراً من قبولها. لنكتشف في النهاية.. أن حكاية هذه الطرقات العنيفة، ماهي إلا مجرد حيلة درامية ساذجة لانضمام عايذة إلى التنظيم، مع أنه كان من الممكن أن يتم ذلك دون اصطناع مثل هذا الحدث.

في اللوحة الثانية، ندخل إلى مغامرة من مغارات الفدائيين، وبعد مرور سنوات على أحداث اللوحة الأولى، وداخل هذه المغارة نجد راجح وعبد القادر وفتحى، وهم يعيشون حالة قلق بالغ انتظاراً لنتيجة إحدى العمليات المصيرية والتي لو نجحت لصعدت بهم إلى القمة، وهامهم قد أعدوا بيان العاصفة الأول، وعبر مساحة هذا القلق.. وانتظاراً لنتيجة العملية، يؤكد راجح أنهم قد حققوا أكثر مما تحتمل السنوات، أقاموا التنظيم.. جمعوا بعض المال، عايشوا كافة الأحزاب والاتجاهات، اكتسبوا خبرة اليمين واليسار.

راجح : واليوم..

لا بد لهذه الحركة

أن تهضم، كل الأشياء

وتهضم كل الأفكار..

ليجيء صباح الثورة.. والثوار ص ٢٩

ثم يأتى راشد ويخبرهم بأن الضربة الأولى قد نجحت، اعتقل محمود وحجازى، بينما اغتيل أحمد مرسي، لقد مات فوق الأرض العربية وبرصاصات عربية.. مات وهو يدعوهم لمواصلة المسيرة، يوصيهم بالثورة أمه وأبيه ومستقبله، ويؤكد راجح أن هذا هو قدر الثورة.. أن تواجه الموت الذي يأتى من أمام واضحاً، والموت اللعين الذي يأتى من وراء متخفياً في الثياب العربية، ويداع البيان الأول لعملية العاصفة الأولى.

في اللوحة الثالثة.. نجد راجح وظافر وعبد القادر وفتحى داخل إحدى المغارات، ويعرض لنا الفنانوس السحرى منشآت الصحف التي هاجمت الانطلاقة الأولى للثورة في الفاتح من يناير ١٩٦٥، ويدور الحوار بينهم حول هذا الحصار الإعلامى، والذي يجدل من التهم حبلاً لتلف على أعناقهم. وتقفز فوق رؤوسهم كالشظايا، لقد قالوا إنهم عملاء للأحلاف العسكرية الاستعمارية، ومرة قالوا إنهم كفار خرقوا الهدنة، ولم يقل أحد أبداً إنهم ثوار.

راجع : كل الصحف المأجورة تهجوننا.. تلعننا

كل إذاعات الاستعمار

عبد القادر : كل الإعلام العربي تجاهلنا

لا ينقل عنا الأخبار ص ٣٤

لقد هاجمتهم الصحف المأجورة، تجاهلهم الإعلام العربي تماماً حيث أدار وجهه للجدار بحثاً عن الأمان، حتى مجلة فلسطين التي يصدرونها، قد منعت معظم البلدان العربية دخولها. ورغم هذه الخفافيش الليلية اللعينة، التي تنشب أظافرها في الوجه، وتفرد أجنتها السوداء فوق العيون، إلا أن مساحة الفعل التفاؤل، مازالت تضيء عبر هذه الرمادية الغارقة في أبجدية جوفاء بلا معنى، لقد نجحت عملياتهم.. وسوف تنجح ماداموا يتبعون فوهة البندقية ولن ينظروا إلى الخلف.. أو يتراجعوا.. وتنتهي اللوحة ببيان للعاصفة.

وفي اللوحة الرابعة نتوقف أمام هزيمة يونيو ٦٧، حيث حطت سحابة اليأس والحريق فوق الحلم الأخضر واقتلعت من جذوره، صار كل شيء له طعم الحنظل ولون الدم.. ومرارة الوحدة والإحباط.. قُتل الحلم العربي وهو مازال فوق قاربه الصغير، يحاول عبور ذلك البحر نحو ضفة التحقق. وها هم الرفاق راجح وعبد القادر وظافر وراشد وفتحى فى أحد المواقع الفدائية فى منطقة سورية، يحاولون الخروج من أردية اليأس، فعندما تسقط الأمة فى بئر اليأس، لا بد لها من صوت يمنع عنها الأجراء العملاء، ويقسمون جميعاً على ألا يتوقفوا، وألا يردهم هذا الموج، وأن يبدأوا منذ تلك اللحظة، فلو استسلموا.. اختفت الخريطة العربية تحت وطأة الأحذية الثقيلة البربرية، عليهم أن يدفعوا بالدم العربي إلى تلك الأوردة التى أصابها الجفاف، لتورق زهرة الحياة مرة أخرى.

راجع: لا بد لنا أن نضرب

ولنبتدىء الليلة..

باسم الله وباسم العاصفة

وباسم الفتح.. وباسم فلسطين

ولنضرب مهما كلفنا الأمر

لم يبق لنا شيء نبكيه

إما أن نستسلم فتضيع الأمة كل الأمة

أو نضرب.. نضرب..

فترد الأنفاس لكل الأمة..

كل الأمة.. ص ٣٧

وتنتهى هذه اللوحة أيضاً ببيان للعاصفة بعد حزيران.

في اللوحة الخامسة، نعود مرة أخرى إلى بيت راجح، عايدة تصنع بلوفر من الصوف، الساعة الحادية عشرة نهاراً، ويدخل ظافر .. يخبرها أنه كاد يموت أكثر من مرة، فقد سد الإسرائيليون كل الطرقات بالدبابات، نصبوا الرشاشات فوق مآذن الجوامع، صارت دورياتهم تكنس الشوارع ليلاً ونهاراً، ويخبرها أنهم يستعدون لعملية جديدة، وعندما تعرض عليه القيام بها، يخبرها أن اسمها قد طرح ولكن الجميع رفضوا لأنها قامت بأكثر من عملية، ولكن عايدة تصر على القيام بالعملية ويخرج الاثنان .. وبعد فترة إظلام، نجد عايدة جالسة ليلاً وهي مستغرقة في التفكير، وتدخل أم راجح وتطلب منها الذهاب إلى النوم، وفي نفس اللحظة يأتي أبو راجح وبعد محاولات فكهة من أبو راجح، ينسحب هو وزوجته إلى النوم، بينما تبقى عايدة وحدها وسط دائرة الضوء، يصاحب كلامها أرغول يئن أنيناً حزيناً

عايدة .. الليلة أضع القدم، على درب آخر
الليلة أبحث عن وجهك يا أمي
وجهك ذاك الممزوق المشجوج
أبحث عن وجهك يا أمي يا من
قتلتك عصابات الشر
أبحث عن وجه أبي المحروق
المغتال ص ٤٤

في اللوحة السادسة، تعبر عايدة شارع عمر المختار، وتطلب من أصحاب الحوانيت إغلاقها، وبمنتهى البساطة يغلّقون الحوانيت ويسرعون في الاختفاء، بعد لحظات تظهر دورية إسرائيلية، يعيش أفرادها رغم الأسلحة الحديثة وأجهزة الإرسال حالة من الرعب - وهي نفس الصورة التي حرص معظم الكتاب على تقديمها، فالإسرائيليون هنا يلعنون سوء حظهم الذي ألقاهم بهذا البلد الملعون وأن من يدخل غزة مجنون .. وفي تلك اللحظة تقذفهم عايدة بالقنبلة وهي تصرخ «يا قتلة هذا العصر .. ياتسار القرن العشرين .. خذوها باسم فلسطين» ويسود الظلام، بينما نسمع صوت المذيع وهو يعلن عن العملية الناجحة التي قامت بها عايدة سعد، ولكنها وقعت في يد الجنود الإسرائيليين، ويعرض لنا الفانوس السحري بعض المانشات التي تتحدث عن الفدائية الفلسطينية عايدة سعد.

في اللوحة السابعة، وفي موقع من مواقع الفدائيين في الأغوار، يأتي أحمد وهو فدائي قادم من غزة، ويخبرهم أن غزة تغلّى بالثورة، وأن الإسرائيليين قد اعتقلوا والد راجح وأمه وعايدة وظافر، ويخبرهم أنهم قد أقاموا تنظيمًا ثورياً في غزة، وقاموا ببعض العمليات التي أذهلت المحتل وأربكته، لكنهم يحتاجون لخبز ورصاص .. لكساء ودواء، ويخبرهم حازم أن العدو يحرك قوات ضخمة وراء الضفة تمهيداً للمعركة الكرامة، ويقترح فتحى الإنسحاب لأنهم لا يستطيعون مواجهة العدو بهذا العدد الضئيل، ولكن الجميع يصر على خوض المعركة ويبدأ الفانوس السحري في عرض بعض مشاهد المعركة، وتدور مانشات الصحف تحكى عن

النصر الذى حققه الفدائيون، ونسمع صوت إذاعات العالم العربى وإذاعات أخرى تتناول المعركة بشيء من التضخيم.. وهنا يأتى الصوت - رئيس الكورس - مقارناً ما بين الأمس واليوم، وهل يدوم هذا الرضا العربى طويلاً أم أنها مجرد نزوة بطولية تدفع عنا بعضاً من تأنيب الضمير، ثم نعود إلى أسرّتنا.

صوت: بالأمس.. أحاديث.. عن مجهولين
ومشبهين.. حكايات.. أشكال.. ألوان
فكأننا لم نضرب فى قلب فلسطين
ولم نصفع وجه العدوان
واليوم.. اليوم
بعد حزيران
عجباً.. ينقلب الميزان
إطراء.. فى كل مكان..
عجباً هل سيدوم.. رضاهم عنا..
أم ينقلب الميزان.. ص ٥٥

اللوحة الثامنة تدور أحداثها فى غرفة الكولونيل بنحاس المحقق الإسرائيلى الذى يبدو منهمكاً فى مراجعة بعض الملفات، ويخبره حاييم أن عايذة ترفض الإدلاء بأية معلومات، رغم تعذيبها وخلع أظافرها وكيها بالنار، فيأمر بنحاس بإحضارها وعندما تأتى، يحاول التحقيق معها مرة أخرى ولكنها تظل على موقفها، فيحاول مغازلتها، فتصده بعنف، وعندما يفشل يأمر بإعادتها ثانية إلى التعذيب، وتبصق عايذة فى وجوههم جميعاً وتخرج، ويطلب بنحاس استدعاء المجنّدة الإسرائيلىة إيفا للترفيه عنه، خاصة وقد أصبح على وشك الانهيار حيث لم يعد ضميره المرهف يحتمل كل هذا العذاب، وهو يذكرنا على الفور بنفس المشهد فى مسرحية زهرة من دم لسهيل إدريس

بنحاس: أخاف.. لا أدرى
كيف تسرب هذا الخوف.. إلى أعماقى
أنا بنحاس السفاح
مزقت نساء فى قبية
فى دير ياسين وفى نحلين
فى كفر قاسم.. أنا قاتل
أكثر من عشرين
أنا قاتل.. أنا قاتل.. ص ٦٥

إن بنحاس تلميذ الجستابو بدأ ضميره يوجعه، ويداهمه الخوف، ودواء هذا الخوف هو الفرق فى بحار الجنس، فالمجنّدات الإسرائيليات فى كلتا المسرحيتين السؤال - زهرة من دم،

مجرد أدوات جنسية، وظيفية يرفهون بها عن طابطهم في تلك اللحظات التي يحاصرونهم فيها الخوف، وهي كثيرة جداً ويا للعجب.

وندخل في اللوحة التاسعة إلى إحدى قاعات المحاكم العسكرية في مدينة غزة، حيث تجري محاكمة ظافر والذي يرفض وصفه بالمخرب، لأنه يدخل صراعاً مشروعاً مع عدو يحاول اغتصاب كيانه ووجوده كله .. ويحكي للمحكمة المأساة العديدة التي أحاطت بسنوات عمره، وسيجت طفولته بالدم والموت، لقد هدموا بيته، ذبحوا الوالد والعمة والجددة، وعندما كبر.. اكتشف أنه من غير سماء، فذهب إلى القاهرة ليدرس.. ولكن أية دراسة تلك تمسح عن وجهه تلك الصور المبللة بالدم والدموع الهندسة أم الطب، لقد هرب إلى الكلية الحربية لبحث فيها عن وجهه الضائع بين وجوه الرفقاء، ولعله يكتشف مساحات جديدة تردده إلى عالمه المغتصب، ويطالب المدعى العام بإعدام ظافر فيسبه أبو راجح، فقد أصبحوا لا يخافون الموت الذي أكلوه وشربوه وهضموه أيضاً، ويسأل القاضي ظافر ماهو هدفه من الإرهاب الذي يمارسه، وهل يعتقد أن مدفعه الرشاش يستطيع أن يردده إلى الوطن .

ظافر : رشاشي هذا المتواضع ..
هو رشاش رفاقي في فيتنام
في كوريا.. في الأغوار
رشاشي هو من صنع الثورة والثوار.. ص ٧٧

فيصدر القاضي حكمه بالسجن مائة وخمسة وخمسين عاماً على ظافر، وعلى عايذة سعد بالسجن لعشرين سنة، وكذلك الباقيين.

. وتأخذنا اللوحة العاشرة إلى قبو مظلم، تتناثر في أنحائه أدوات التخريب الحديثة، في الصدر نجمة داود.. وعلم أمريكا، وغراب يرمز للقوى المضادة للثورة، كما نجد أيضاً عجوزاً شمطاء وشخصية أمريكية، وشخصية منشقة على الأمة العربية، ويدور حوار هامشي نكتشف من خلاله أن هناك مؤامرة تعد لضرب الثورة،

العميل : والرأى العام
الأمريكي : هيا ناه
العميل : والرأى العربى
الأمريكي : سممناه
العميل : والناس هنا..
المرأة : نذبهم .. ذبحاً
العميل : ذبحاً؟!
الأمريكي : مثل خراف العيد.

نذبحهم في أيلول.
فإذا ما كانت مجزرة كبرى
نزف دم لا يتوقف
أسرعنا بالتهديد
هذا ما خططناه ص ٨١

ويبدو على الشخصية المنشقة على الأمة العربية السكر، فينادى أحد العسكريين من الذين يسكرون في القبو، وتأمره بتوجيه السلاح وقتل كل فلسطيني أيا كان ذبحاً.. رمياً.. حرقاً بالنابالم، وليبدأ ذلك منذ الليلة.

وفي اللوحة الحادية عشرة يدور نقاش حاد بين فصائل المقاومة، حول مايجرى على الساحة العربية، والمؤامرة التي تجرى للإجهاز على الثورة، وكيف دسوا بين صفوف الثورة من يهدمها من داخلها، ويقترح أحد القادة الانقضاض على الحكم وتسلم السلطة، ولكن راجح يرفض ذلك لأن معناه ببساطة إجهاض الثورة، ويحذرهم من الدخول في متاهات النقاش حول فلسفة وأيديولوجية للثورة، فالهدف الأساسي الآن هو توحيد فصائل المقاومة جميعاً، وبالفعل يتفقون على الوحدة لمواجهة ذلك الغد المجهول «فالخطر على الأبواب.. لن ينتظر السفسطة» ص ٨٨.

وفي اللوحة الثانية عشرة والأخيرة، تتابع أنباء المذبحة الكبرى، حيث بدأت الدبابات العربية زحفها المجنون فوق جسد الثورة، التي بدأت تصطدم بحائطين.. وتواجه موتين، وتعيش رعبين.. ينغرس السكين في الظهر، وتأتي الطلقة من أمام..

ويضيق الحصار.. وتتوالى الأسئلة الجارحة.. من ينصف شعب فلسطين، هل نلقى الأسئلة ونرحل.. لماذا نُقتل، ولماذا تنتهك الحرمات، ثم تنتهي المسرحية بذلك السؤال المروع

راجع: قد يسأل هذا الطفل
ويعن في التكرار..
كيف يفرق بين المحتل.. وغير المحتل
كيف يفرق بين العربي.. وغير العربي
كيف يفرق بين الإنسان.. وغير الإنسان
قد يسأل.. قد يحتد
ولا بد له أن يجد الرد
والآن..
ونحن نواجه هذا القتل..
نسألکم نسأل كل الأمة.. نسأل.. نسأل
ماذا نفعل.. ماذا نفعل.. ماذا نفعل..

ولعلنا نكتشف من خلال هذا العرض لمسرحية «السؤال» للشاعر هارون هاشم رشيد نقطتين هامتين، أولاهما .. أنها تؤكد أن الثورة التي بدأت في الأرض المحتلة ضد الاحتلال الإنجليزي والزحف الصهيوني المنظم، كانت بالأساس ثورة العمال والفلاحين، كانت تلك الثورة الشعبية تحاول - بعيداً عن الحكومات والأنظمة الواقفة في شرفات المشاهدة - فتح ثغرة في جدار الزمن الصعب، وأن هذه الثورة قد أجهضتها الجيوش العربية المنظمة، وطوحت بها إلى مساحات الإستسلام والدموع، وبالتالي.. دفعت بالفلسطينيين إلى خيام التشريد، وتؤكد المسرحية على أن الثورة الشعبية، رغم الطلقات التي تأتي من أمام ومن وراء، هي الطريق الوحيد إلى بوابة القدس العتيقة، ونحو الشوارع التي أوصدت أبوابها، وأخفت وجهها تحت وطأة الرعب، النقطة الثانية، هي أن المسرحية تقف وقفة سياسية من الأحداث التي سبقت مجازر أيلول الأسود، كما يؤكد الدكتور على الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي، فهي تطلق صيحة تحذير قوية ضد فكرة الانقضاخ على السلطة، والتي كانت سهلة في تلك الفترة، وبالتالي تحويل الثورة من حركة تحرير، إلى حركة هدفها السلطة والحكومة، وبالتالي يسهل القضاء عليها، وهذا ما تحذر منه «السؤال».

كذلك تتابع خلال المسرحية القصيرة رؤية واضحة إزاء الأحداث التي حاقت بالثورة، وموقف أجهزة الإعلام والحكومات العربية والأجنبية منها، ومحاولات إجهاض الثورة سواء على المستوى العربي أو الأجنبي، وإن كانت المسرحية تمتلئ بالأسئلة، والتي لا تبحث عن إجابات بقدر ما تبحث عن صيغ الدهشة والرعب، وهذا السؤال الذي أطلقه هارون هاشم رشيد في نهاية المسرحية، بحثاً عن صيغة جديدة تحاور هذا الزمن الساكن، قد انتهت عبر الأيام التي تغزها الحجارة الآن في شوارع الأرض المحتلة، فبينما توقف هارون هاشم رشيد عند النهايات المفتوحة، ومن خلال الجمل التي تفلت من إسارها الشعري، وفي نفس الوقت تقع أسرى القافية البليدة، والتي تضيق حولها مثلما يضيق المجرى على عنق النهر، فإن أطفال الحجارة قد عبروا المساحات الواسعة، ليقدّموا إجابة محددة واضحة عن ذلك السؤال الحائر، والذي توقف عنده المؤلف خوفاً من الدخول في النهايات غير المحسوبة، والعبارة فوق الكلمات العرجاء إلى مدن نحاسية، لا يسمع فيها غير الصدى.



الحركة الثامنة

الذباب الأزرق..

«الموتى.. لا يحملون»

أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر
وقد حكه البرق خضراء يا أرض..
خضراء يا أرض روحى
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب
مازلت ألعب: هذا المذئ ساحتى،
والحجارة ريحى.

محمود درويش

عندما نعجز عن مواجهة ضمائرنا. نقتلها حتى لا يعذبنا التذكر عبر ساعات الانتشاء.
وعندما نعجز عن مواجهة الواقع الذى يصطادنا عبر النهار، نسقط فى الحلم الذى ندمينه
عبر الليالى الطويلة.
وعندما تهزمنا الحقيقة.. نرخل فى قوارب الكلمات والجمل المراوغة، إلى شواطئ الوهم
الجميل.

لقد حاورتنا البلاد البعيدة دون جدوى، وراوغتنا المدن التى تسقط مابين الظهيرة
والمساء.. ومازالت دقاتنا بيضاء لم تفض.. ومازالت أوزاقنا تنتظر ضهوة الكلمات الجائعة..
ومازال ذلك الجسد الواقف على حافة الأيام.. لم يسكن الموت، ولم تغالسه الحياة.. ومازالت
الكلاب تنبح خلفنا بضراوة، ونحن ننتظر الوحي والخبر وهيئة الأمم.. ننتظر من يأتى
خلفنا.

فمن يمنح هذا الجسم الذى ضاقت به الخريطة الواسعة المفتوحة للمغنين والشعراء،
شبراً يختبئ فيه من الكلاب والطيور الجارحة، من يمنحه لحظة واحدة يسكن فيها، بعد
سنين المطاردة.. ومن يغسله بنزهر البرتقال ورائحة الليمون.. لقد ضاقت الأرض جميعها..
تركت عشاقها ومحبيها فى العراء.. فأى طريق يمنحنا نهاية لتلك الرحلة المريرة التى لم
تتوقف، تلك الرحلة التى بلا نهاية.. وبلا محطة أخيرة.

هذه الأرض كانت لنا.. فكيف لا نستطيع التحليق فوقها طوال العمر وكيف لا
نستطيع أن نحط فوقها عندما يهدنا التعب الطويل والموت الذى يأتى من وراء؟ وكيف لا
نستطيع أن نبني فوقها عشاً أو حليماً صغيراً.. أو كلمة واحدة تورق عبر الأيام؟ وكيف لا
تضمننا مرة فى لحظة احتضارنا الأخير.. وكيف تنسانا؟! ..

لقد حاربنا معاً.. غنينا معاً.. شربنا هذا الحلم الجميل الأليف معاً. وعندما سقطنا.. كنا
وحدنا، ولم يكتبوا عنا.. ولم يدخلوا أجسادنا الممددة.. ولم يحملونا إلى قبرنا.. تكلموا كثيراً..
وغنوا كثيراً وأنشدوا قصائد البرثاء والبطولة، لكنهم غافلونا ومضوا إلى أحزانهم ودورهم،
وأجسادهم البليدة. فمن يحمل معنا هذا الجسد.. ومن يدخل معنا تلك الحلبة.. يا عابري
السييل نجو النهار.. توقفوا.. مدوا أياديكم لنا.. ولا ترحلوا. لكنهم أبداً يرحلون.. وأبداً لا
ينظرون وراءهم. ويظل هذا الجسد وحيداً بلا قبر.. بلا مكان.. وتظل تطاردنا الكلاب
والبنادق.. ويظل السؤال الذى يطرحه نجيب سرور فى مسرحية الذباب الأزرق(*).. أى
الطرق علينا أن نختار.. وأى مكان فى الأرض يوارى هذا الجسد؟! ومن يرحل معنا؟! ..

(*) كتب نجيب سرور مسرحية الذباب الأزرق فى فبراير ١٩٧١، ولم تنشر حتى الآن.. وقد قدمت فى
مسرح الغرفة بالمسرح المتجول فى يناير ١٩٨٤ من إخراج كمال الدين حسين.

نجيب سرور هنا يتوقف بنا أمام نقطة جديدة، ويدخل بنا منطقة ساكنة حركتها الوحيدة هي الشجب والصراخ وإعادة صياغة النظريات والمقولات والخطب الرنانة الزاعقة.. ولا تنطلق فيها الرصاصة إلا إلى الوراء، لتسكن صدورنا، فينما تتألى صور المذابح، نمد أيدينا اليابسة لنمسح الدم عن وجوهنا ثم ننام في هدوء، نرى صور الأطفال المذبوحين في المخيمات، المصلوبين على حوائط صمتنا الطويل، ثم نمارس الشعر والغناء والمديح. فالذباب الأزرق هي إحدى الأعمال التي تحاول أن توخز هذا الجسد الميت، أن تغرس فيه السكين ليشتعل بالألم ويتحرك، بدلاً من تلك العرشة التي ماتلبس أن تنطفئ.. لقد انعزلنا دون أن ندرك أن صوت الرصاص الذي يبدو الآن بعيداً واهناً.. سوف يصبح بعد لحظات مدوياً قاتلاً، يمرق بين أجسادنا ونحن مازلنا نهش الذباب عن وجوهنا.

يبدأ المشهد الأول بذلك التساؤل المريب.. إلى أين نمضي؟! فهناك شابان وفتاتان يحملون على أكتافهم ما يشبه النقالة العريضة وعليها جثة أحد ضحايا المعركة، والنقالة مغطاة بأفرع الشجر أو سعف النخيل، خلفهم خريطة الوطن العربي، وشجرة جرداء تلتف حولها أفعى، والجميع يتساءلون إلى أين يمضون بهذا الجسد؟! وعندما أعيانهم السؤال قرروا التوجه للجمهور ليعرضوا عليه المشكلة، أين يمكن أن يدفنوا هذا الميت؟ من يدهم عن مكان ضئيل يقبل أن يوارى هذا الجسد العربي؟! فكل المنافذ مغلقة، ونباح الكلاب المسعورة يمتد إليهم كالسيف الناري، من يتبرع بأربعة أشبار من الأرض؟! ويظل السؤال يدور فوق رؤوسهم كالنحلة، يطن دائماً بلا توقف، ولا أحد يحاول اصطیاد الإجابة، والتي ستجعل الكلاب تشم رائحته ومن ثم تطارده. في النهاية.. يتفقون على أن يطرحوا هذا السؤال المريب على أول عابر سبيل. وهنا تتوالى فصول المأساة، وتبدأ رحلة الموت والبلادة والانتحار.

يأتى الشاعر، الباحث عن الوحي من خلال الخمر، فهذه هي الزجاجاة الخامسة التي شربها منذ الصباح، وحتى الآن لم يكتب سطرأ واحداً، عندما يواجه بهذا الميت يصاب بالفرع، فهو يهرب دائماً من رائحة الموت التي تملأ الكون وكأنه قد تحول إلى مقبرة كبيرة، هو خائف أمام الموت، فكيف يطلبون منه حل مشكلة هذا الميت والمنسوع دفنه من الجهات الأربع.. وقد بدأت الجثة تفسد، وعماً قليل ستنبعث الرائحة لتملأ الفضاء وتجذب الكلاب التي تعوى مائزاً، والكلاب لا ترحم الموتى، ويقترح عليهم الشاعر أن يتركوا الميت حيث هو ويهربوا، فقد مات وانتهى الأمر، ولن يضره بعد ذلك إن أكلته الكلاب أو نقرت جثته حداً. فالشيء الوحيد الذي نجحوا في أن يدفنوه هو الضمير، وتظل المشكلة قائمة.

الشاب : (يشرب) هل رفعتم الأمر إلى هيئة الأمم؟

الكورس : رفعناه إلى هيئة الأمم فحولته إلى مجلس الأمن الذي حوله إلى محكمة العدل الدولية، وأمرت هذه بتشكيل لجنة، أمرت بدورها بتشكيل بعثة لمعاينة الأمر على الطبيعة، ولكن لم تصل البعثة حتى الآن.

وبسخرية مريرة، يلخص الشاعر القضية، فهادام سلب الأرض يتم تحت رقابة الهيئة، يصبح من الواجب عليها أن تتولى بنفسها عملية دفن الموتى، فتقيم لهم مقابر دولية. إن هذا الشاعر الباحث عن الخمر، لم يبدأ رحلته فوق حصان الكلمات الأسيانة، أو الجمل العارية، لكنه وصل إليها زحفاً تحت وطأ القهر العصري، كان قبل ذلك يكتب عن فلسطين والمذابح وكفاح ونضال الأرض المحتلة، كان يكتب عن الجوعى واليتامى والفقراء. فلم ينشر ديواناً واحداً، لم تعد السوق العصرية تحتاج لمثل هذه البضاعة، فقد أصبحت هذه المفردات عادة ندمناها لنسائها، فبدأ يكتب عن النهود والفساتين والعطور.. بضاعة العصر الرائجة.. العصر السعيد الذى لم يعد بحاجة إلى الدم والموت والكآبة.

ويخرج الشاعر، ويظل نفس السؤال الحائر.. أين يمكن أن نوارى هذا الجسد العربى، وأى أرض تقبله قبل أن تأتى الكلاب، وهنا يحكى لنا الكورس إحدى حكايات كليله ودمته، حيث كان يعيش أسد وثلاثة ثيران فى ونام، كان لون أحد الثيران أبيض والثانى أسود والثالث أحمر، ثم دخل بينهم ذات يوم ثعلب، والذى أقنع الأسد بأكل الثور الأبيض لأنه يظهر فى الظلام فيراه الصيادون، وبالتالي يكشف مكان الأسد، فأكله، وهكذا فعل أيضاً مع الثور الأسود الذى يظهر فى النهار، والثور الأحمر والذى صرخ «أنا أكلت يوم أكل الثور الأبيض» وهكذا خلت الغابة للأسد والثعلب.

تلك الحكايات الخارجة من كتب التراث والتى يهوى نجيب سرور وضعها داخل أعماله المسرحية، كأحد الرموز التى نمتطيتها إلى تفاصيل الواقع، تصبح هنا مجرد حكمة ساذجة داخل سياق العمل، خاصة وأن هذا المعنى قد تردد وسوف يتردد خلال العمل.. فما حاجتنا إذن إلى تلك الحدوتة الطفولية المحشورة حشراً. إن محاولة تصور القارئ كتلميذ خائب، هى محاولة بالأساس لرحضة العمل الدرامى ناحية هوة التسطيع، وإن محاولة تأكيد المعانى بشكل دائم ومن خلال استدعاء التراث أو المقولات، إن لم تتم بشكل شديد الذكاء والوعى، ومن خلال نسيج العمل نفسه، تصبح مجرد محاولات للزخرفة، والتى تصبح بدورها نشازاً مفتقدة لعلاقتها بالعمل نفسه، وخارج دلالاته الفنية.

فى المشهد الثانى يأتى البروفيسير مرتدياً بدلة مزركشة ويحمل فى يده كتاباً ضخماً، إنه نموذج للمثقف العربى المنعزل داخل النظريات والقوالب الجامدة دون محاولة الدخول إلى الواقع، إنه يتحصن وراء فلسفات تنعزل عن القضايا الحياتية، يطالعنا كل لحظة من خلال أجهزة التلفزيون، ويدهمنا عبر موجات الإذاعة والصحف والمجلات وهو يحلق فى المطلق، يفلسف ماهو واضح، ويقعر ماهو مؤلم، محاذراً الاقتراب من محطات المشاكل والنهار.. فهو بداية يتحدث عن الثقافة، وعن ضرورة إبادة الجهل عن طريق إبادة الجهلاء، فلا يصح أن يعيش فى عصر الحضارة والتكنولوجيا والأقمار الصناعية هؤلاء الجهلة، وعندما يطلبون منه أن يفتيهم بما أوتى من علم فيما يجب أن يفعلوه بجثة هذا الميت، يهوم فى ملكوت من الكلمات المرصوفة والمحفوظة.

البروفيسير : بسيطة.. كل الجثث منذ جثة أوزوريس عبوراً بجثة سقراط، مروراً بجثة إخناتون، تعثراً بجثة المسيح ثم الحسين إلى آخر القائمة، أقول كلها يجب أن تدفن.

فهذا البروفيسير يحمل ثقافته كما يحمل أسفاره، ويخاف السياسة والتي تصبح بالنسبة له مثل تعاطى الحشيش والأفيون، والسياسة لها المسئولون عنها، ومن دخل فيها لا يعنيه سمع ما لا يرضيه، وخلال أربع صفحات كاملة، ومن خلال منولوجات يتجاوز الواحد منها الصفحة الكاملة، يتشدد هذا الرجل بكلمات معقدة التراكيب تهوم في فضاء ميت لا يتحرك، إنه يتحدث عن سقوط طروادة، وكلاب هتلر التي كانت تفترس الألمان تحت اسم اليهود، وإيادة الهنود الحمر والإفريقيين البسمر والفيتناميين الصفر والعرب، لقد اكتشفنا منذ اللحظة الأولى هذه الشخصية الهلامية فما حاجتنا لكل هذه الصفحات من الجمل المرصوفة، والمنولوجات الطويلة، إلا زيادة عدد الصفحات، فهي تكرر ما قد سبق وعرفناه، وتعيد تحويل الجمل إلى كتلة هائلة من الحوار تقول نفس المعنى دون أن تتجاوز محطات السكون، ودون أن تدخل منطقة جديدة. وبعد هذه المداولات يعود السؤال مرة أخرى، أين يدفن هذا الجسد؟! والبروفيسير متشكك بطبعه النظري.. يسأل عن هويتهم.. من قتل الرجل ومن سلب أرضه ولماذا مات؟! فهو يرى أن الذين يموتون هم الجهلاء، لأنهم يموتون مرتين، حيث يموتون دون أن يدروا لماذا ماتوا، أنه يحول القضية إلى مجموعة من التساؤلات والتي تشكك في كل شيء، حتى في كون هذا الجسد الميت فلسطيني.

البروفيسير : ولكن لكي تثبتوا أنه فلسطيني.. يجب أن تثبتوا أن هناك فلسطينيين.. ولكي تثبتوا أن هناك فلسطينيين.. يجب أن تثبتوا أن هناك فلسطين. وهكذا تلاحظون أن المسألة تحتل الأخذ والرد الطويلين، وتتجه في النهاية إلى الدوران في الفراغ.. ص ٢٠.

إن القضية لم تعد أين يدفن هذا الجسد، لكنها كيف تثبت أن هذا الجسد فلسطيني، وهل كان يحمل بطاقة، وكيف يتبنى العالم المتحضر قضية من لا يستطيعون إثبات هويته بشكل مادي. ويخرج البروفيسير بينما الكورس يظل يردد أن البطاقة والجواز والأسانيد والحشيات والأدلة والوثائق.. هي هذه الجثة الباحثة عن بعض أشبار من الأرض، عن حفنة من التراب تقبل أن توارى وتمنحها حد الاختباء من المطاردة. وينتهي المشهد الثاني بأغنية فيروز بعدك علي بالي، يا قمر الحلوين، يا زهرة تشرين.. وتظلل الجثة في المنتصف.. لا هي تحركت إلى الأمام، ولا تعثرت إلى الخلف.. تدحرجها الكلمات والنظريات دائماً إلى النقطة الصامتة.. المنتصف.

في المشهد الثالث، تدخل مجموعة من الشبان والفتيات يتصاحكون، فيتوارى الكورس بعيداً، ويبدأ الجميع في الرقص على إيقاع الموسيقى الصاخبة، يتحرك أحدهم ويجلس فوق الجثة دون أن يدرك المأساة القابعة تحته، ويبدأ في قراءة الجريدة التي يخرجها من جيبه، فيلتف

الجميع حوله وهم يتصايحون، بينما تستمر المانشات العارية في التناثر فوق هذا الجسد «شهر
عسل بعشرين مليون دولار ماريا كالاس أشهر عاشقة في حياة أوناسيس - قبله ماريا كالاس
تعيد غريفا إلى الحياة - رحلة في الجندول في ليلة قمرية، حولت كاروز من أنثى إلى عشيقة
بكل معنى الكلمة.» ص ٢٢. وبينما تنغرس هذه الكلمات فوق حافة الذاكرة.. يختطف
الجميع الجريدة فتتمزق في أيديهم، يسرع كل واحد منهم لقراءة ما وقع تحت يده من بقايا هذا
الزمان البليد.

لقد اختار نجيب سرور أن تكون هذه الجمل فوق جثة الرجل، ليقطعنا سيف التناقض،
 ويفصل ما بين عالمين. عالم يموت من أجل القضية، ولا يجد من يدفع عن جثته هذه الكلاب
المطاردة.. غريباً حياً وميتاً.. ضائعاً ما بين الكلمات والوهم للذياعى. وعالم يعيش فوق صهوة
البلادة والدوار في خرائب الانعزال الشهية، وإن كان نجيب سرور قد أراد أن يدخل ساحة
الصراع بعيداً عن مناطق العواطف كما يؤكد إيريك بتلي في نظرية المسرح الحديث، من أن
عاملاً محدداً جديداً يتدخل في الدراما الحديثة هو حكم القيمة، ففي الدراما الجديدة ليست
العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع، بل الأيديولوجيات، وحتى النظرة للعالم
كذلك، إلا أن هذا يتأتى هنا من خلال سرد لمجموعة كبيرة تستغرق صفحات طويلة - من
الكلمات التي تحاول اصطياذ أى ظل للتناقض، دون التوقف أمام الشخصيات التي يطررها
وتؤكد هذا التناقض، فهو في محاولة تأكيد الدائمة لهذا التناقض والذي يصل إلى حد
الرعب، قد حاصرنا بكل ما يمكن أن يصل إليه. فنحن هنا نتوقف طويلاً، بينما يلتف حولنا
ذلك الحوار الطويل الممل حول بداية علاقة أوناسيس بهاريا كالاس في تلك الليلة الجراحية
التي اجتمعت فيها الشمس والقمر معاً، ثم يخرج الجميع.

وينبدأ الكورس في استكمال عملية لف الحبل حول أجسادنا بالاستغراق في رصد هذه
الظاهرة، بغية تحقيق نوع من الشعور بالاغتراب، ومن ثم.. السقوط في بحيرة الإحباط
والاختناق، فيظل الكورس يقرأ الإعلانات التي تطالعنا كل يوم في الجرائد «سنة مع الشغل
اللذيذ.. نجمة الفاتنة.. ملهى نيكوبانا بدون رسم دخول» ليتأكد.. في صفحات طويلة
ذلك العبث الذي نعيشه، والتناقض المرير، ما بين هذا الجسد الملقى - القضية المؤلمة، والتي
تتحول تحت وطأة العالم الخارجي إلى حدث هامشي، ربما ننظر إليه بألم، وربما نعبه نحو
مساحات العالم المصنوع إعلامياً - وما بين الدخول والخروج في مدن لا تعبرها سخافات
المطر، ولا تصافحها الشمس. فهل استطاع نجيب سرور أن يصدمننا بذلك؟! بداية.. لقد
امتطى صهوة الكلمات الجامحة وركض عبر صحراء واسعة، وكلما قبض بيديه على حفنة من
الرمال، نثرها فوق وجوهنا وعاد ليكرر نفس الحركة، فكانت النتيجة الطبيعية، أصابتنا
بالعمى الوقتي، وبالتالي الرغبة العارمة في الخروج من حصار الرمال. لقد زحفت الكلمات
فوق صدر القضية، وانشبت أظافرها الطويلة في عنقها، دون أن تمنحها مساحة ولو ضئيلة
لتنفس وتعيش. ومن ثم.. فإن هذه الاستطرادات الطويلة والتي تستغرق مساحة زمانية
كبيرة عبر المسرحية كلها، ما هي إلا جدران عالية حجرية يحاصر بها نجيب سرور ملامح
القضية البسيطة الواضحة.

في المشهد الرابع .. يدخل الفنان ويجلس أمام الجسد الميت، ويبدأ في الرسم - سوف تستغرق هذه العملية مدة طويلة وحتى نهاية المسرحية - ويحكى لنا الكورس عن فنان أراد أن يرسم لوحة لوجه إنسان يتعذب عذاب المسيح على الصليب، كانت ذاكرته أضيق من أن تستوعب عذاب البشرية، وكان خياله أضيق من أن يركض نحو مأساة الإنسان عبر القهر المعلن يومياً، فلم يجد أمامه إلا أن يأتي بعبد، ويكويه بالنار لتقف أمامه خفافيش الرعب والألم، وبدأ يرسم.. كان العبد يتألم ويتعذب.. وكان الفنان يرسم باستمتاع شديد، ويبدع عبر هذا الجسد المشتعل بالنار، وعندما أتم لوحته، كانت لوحة رائعة لعذاب الإنسان، واحتفلوا بهذا الفنان الذي رسم أروع وأجمل لوحة للعذاب، بينما كانت تجرى في سرية تامة وهدوء شديد، عملية دفن هذا العبد المسكين والشواء الأدمى على مائدة ابداع هذا الفنان. فنحن بدلاً من أن ندفن الجثة، وبدلاً من أن نوارى لحمنا التراب قبل أن تنهشه الكلاب، نحافظ عليه في حالة اللامكان واللاحل حتى نستطيع أن نرسم ملامح القضية، وأن نعبر بالخطوط عن تلك المأساة المروعة، وبالتالي نكون قد وضعنا القضية أمام العالم وناصرناها، فعلنا كل ما في وسعنا حتى يرى العالم المتحضر دلالات المأساة التي نحافظ نحن عليها وبمهارة شديدة، لنستثمرها ولأنفسنا أولاً.

ونتوقف في المشهد الخامس أمام أحد الموظفين الكبار الذي يقف أمام الجثة، بينما يلتقط له الصحفي مجموعة من الصور المختلفة، ثم ندخل حلبة المأساة الكوميديّة من خلال الحوار الذي يجريه الصحفي مع الموظف الكبير، فنحن نستورد البراميل لتعبئة النفط وتصديره إلى فرنسا مقابل العطور والروائح والملابس الداخلية للسيدات، ثم نعود ونصدر العطور والملابس النسائية إلى بلجيكا لنستورد الحلى والمجوهرات والآلىء. ثم نصدر كل ذلك إلى إنجلترا مقابل استيراد قطع الغيار اللازمة لجميع الآلات والماكينات. ثم نصدر ذلك إلى البرازيل لنستورد البن، ونصدر البن إلى بلاد نيام نيام لنستورد البراميل، وهكذا نصبح مجرد محطة كبيرة للتفريغ والتعبئة، محطة تتوقف فيها أو تمر بها تفاصيل العالم الخارجى، ولهذا سميت بلادنا بالدول النائمة نسبة إلى نيام نيام.

وهذا الموظف الكبير الذى يتقاضى ألف جنيه شهرياً فضلاً عن بدل السفر، وبدل جلسات مجلس الإدارة، وبدل عضوية مائة لجنة إدارية، وفضلاً عن الاختلاسات والمصاريف السرية، يعلن أنه يعيش من أجل الآخرين، أن القضية الخاصة تتضاءل أمام القضايا العامة، وهكذا تتعري القضية أمام هذا الشاهد الميت، وأمام هذا الجمهور الميت أيضاً. يتعري كل شىء.. اللصوص والقتلة.. التخلف والخواء.. الجمود والبلادة، لكننا ننسى هذا الميت، ننسى في نفس الوقت البحث عن بضعة أمتار من الأرض توارينا قبل أن توارى هذا الجسد.. قضيتنا الدائمة المنسية. وينصرف المدير والصحفى والمصور، بينما يردد الكورس هذه الكلمات التى تلتف حول أعناقنا كجبل المشنقة، وتحاول أن تردنا إلى أنفسنا الضائعة.

الكورس : طوبى لنا.. وأهناً بزحفك يا يهوذا
فالأرض لك..
واليوم لك..
ولك الغد الموعود.. أما نحن فلنسفح على الموتى
الدموع.. فالميتون بلا مكان..
وبلا زمان

ويفتح أحد أفراد الكورس راديو ترانزستور فتتوالى الإعلانات التى لا تكف عن
مطاردتنا.. ويأتى إلينا المسحوق رابسو ليقدم نفسه.

فى المشهد السادس، يعود نجيب سرور ليكرر ما قد قاله فى المشاهد السابقة دون أن
يضيف حركة جديدة، أو حتى محاولة هز هذا السكون، أو تحريك الحدث خطوة واحدة، أو
حتى اكتساب دلالات جديدة، فهو فى هذا المشهد يصر على الاستمرار فى تقديم مساحات
التناقض من خلال الإعلانات ومانشئات الجرائد، دون أن يدرك أن هذا قد حدث من قبل
وانتهى، وماسوف يأتى مجرد إضافات بلا معنى، إعادة تقديم اللحن دون حدوث توزيع
جديد. خاصة وأن التناقض قد حاصرنا منذ اللحظة الأولى، فأغرقتنا الإعلانات والمانشئات
منذ المشهد الثالث، ولم يعد أمامنا غير الدوار فى تلك الفقاقيع الصغيرة التى سرعان
ما تتلاشى دون أن تترك أثراً واحداً، لا شىء فى هذا المشهد غير المسحوق رابسو والقراريج
المستنزفة الدماء حسب شريعة الإسلام، والمانشئات التى تعلن عن جلسة النطق بالحكم فى
قضية مانسون زعيم الهيبز.. والكلمات المتقاطعة.. الأغاني الشعبية الفلسطينية.. فقرات من
التلمود.. «إذا جاء أمامك الأجنبى والإسرائيلى بدعوة فإذا أمكنك أن تجعل الإسرائيلى رابحاً
فأفعل.. واستعمل الغش والخداع فى حق الأجنبى.. حتى تجعل الحق لليهودى» ص ٣٧.
فقرات كثيرة لتؤكد مقولة واحدة، وكان من الممكن الاكتفاء بفقرة واحدة تأتى داخل نسج
العمل، ولكن نجيب سرور قد جمع هنا كل ما يمكن جمعه وبشكل خارجى بحيث إنه لو
حذف هذا المشهد بالكامل لما تأثر العمل بالفعل، ولن يشعر القارئ بأنه قد قفز فوق
الكلمات أو دحرجته الأسطر البالية.

وتدخل بعثة سينمائية فى المشهد السابع، هذه البعثة قد جاءت إلى هذا المكان لتصوير
اللقطة النهائية لفيلم يتناول موضوع المقاومة الفلسطينية، يحاول بمعنى أكثر دقة - أن يعلب
القضية، وأن يمتطيها إلى شباك التذاكر ولا يهم ماذا يقدم، ولا كيف تعالج القضية، المهم
فقط هو بعض الشعارات الجميلة وبعض الكلمات الأسيانة، وينتهى كل شىء بإسم الموجة
الجديدة التى نفهمها كما نريد، ونلوى عنقها طبقاً لرغباتنا.

المخرج : الآن .. هيا بنا.. اللقطة الختامية هى أخطر لقطة فى الفيلم.. المضمون
كله متوقف على هذه اللقطة.. وذلك رغم أن الموجة الجديدة لا تهتم
كثيراً بالمضمون فالمهم أن يكون إيراد الشباك مضموناً.. احذر.. احذر

للمرة الألف من الاندفاع، الاندفاع هنا خطر على الفيلم.. الفيلم
الخام.. المفروض أن البطل المناضل يودع البطلة المناضلة إلى غير عودة،
وذلك لأنه قرر أخيراً.. أخيراً جداً أن ينخرط في صفوف الفدائيين..
ص ٣٩.

وبجوار جثة الفدائي، ينخرط البطل والبطلة في قبة طويلة، بينما تدخل راقصة لتقدم
رقصة شرقية على واحدة ونصف ثم تنصرف البعثة. لقد نسينا الجثة، وبدأنا نعيش تلك
الحالات المفككة التي يدخلنا إليها قسراً نجيب سرور، ونحن لاندخلها كلية، بقدر ما نتردد
في الدخول، ثم نهوم على هوامشها، ونركز في مساحاتها الكبيرة، لنرتد ثانية إلى حافة
التكرار. لأن محاولة اصطياذ العالم كله بتفاصيله الكثيرة مرة واحدة، تصبح مثل القبض على
أشعة الشمس، ومحاولة اختراق بوابات الدنيا في ذات اللحظة، أشبه بالدخول إلى جبال
الثلج. وسوف نظل ندور عبر ساقية الحوار المعاد حتى نكاد نصاب بالإغماء، ونفقد حدود
الرؤية.

وفي المشهد الثامن، يدخل كهل أعمى يتوكأ على عصاه، ويكاد يتعثر بالجثة، وهو يريد أن
يذهب إلى الشمال فيخبره الكورس أن الحدود الشمالية مغلقة، وكذلك الحدود الشرقية
والغربية. فيسألهم الشيخ عن جثة صاحبهم، فيخبرونه أن الكلاب قد هاجمته.

الشيخ : الكلاب .. دائماً الكلاب.. كلما تعثرت قدمي بجثة قالوا الكلاب..
الكلاب على طول الطريق.. والجثث أيضاً ص ٤٢.

وبعد حوار طويل حول الكلاب والجثث وأيهما أسبق في الوجود، وعن أبي العلاء
المعري ودون كيخوت وكل موروثات نجيب سرور، يسأله الكورس هل قرأ أو حفظ شيئاً
من بروتوكولات حكماء صهيون، وعندما يجيب بالنفي، يأخذون في قراءة البروتوكولات في
خمس صفحات كاملة لا يقطعها غير نباح الكلاب الذي يتردد بشكل متقارب، ولن تتوقف
قراءة هذه البروتوكولات عند هذا الحد، ولكنها ستعاودنا مرة أخرى في اللوحة العاشرة،
وكأننا يجب أن نحفظ هذه الكلمات، حقيقة أنها تؤكد ملامح هذا العالم، وتحدد لنا كيف
يفكرون، وأي الحبال يلعبون فوقها، وأي الجهات تجهض حملها. ولكن ليس معني ذلك أن
يصير نجيب سرور على أن تمتلئ الصفحات بهذه البروتوكولات، فيطوح بنا بعيداً عن تلك
الجثة، ويطوح بتلك الجثة بعيداً عن الكلاب، وتتناثر أشلاء الذباب الأزرق فوق الصفحات،
ولا نستطيع أن نعيد تجميعها مرة أخرى.

ويدخل رئيس مجلس الإدارة في المشهد العاشر، فيقدم له الكورس طلباً يرجون فيه
التكرم بدفن جثة هذا الفلسطيني غريب الاسم والشهرة والحكاية، وبعد أن حصلوا على
جميع التوقعات اللازمة لجميع الموظفين المختصين، حتى البواب والقراش وعامل الأسانسير
ومصلحة المجارى التي تذهب إليها جميع الطلبات غير المرغوب فيها، وهنا يقرر رئيس
مجلس الإدارة تشكيل لجنة لانتخاب اللجنة التي سوف تختص بالموضوع، وهذه اللجنة
تشكل لجنة فرعية، تشكل بدورها لجنة أكثر تفرعاً.

أجدهم: بعد أن يتم هذا كله، ستشكل لجنة مركزية تختص بنظر رأى جميع الفروع المتفرعة عن جميع المنابع، إلى أن تصل إلى المصبات عبوراً بجميع البحيرات والمحيطات والبحار، مع إيقام الصلاة وإيتاء الزكاة، وقراءة ماتيسر من أى الذكر الحكيم على روح البحر الميت» ص ٥٦.

وتقرر اللجنة الموقرة رفع الجلسة لأن فى التانى السلامة. ثم يخرج الجميع ونعود مرة أخرى إلى بروتوكولات حكماء صهيون فى المشهد العاشر، عندما يدخل كهل آخر، فيطبقون عليه كما يطبقون على الرجل الأصم أيضاً، ونبدأ فى مطالعة البروتوكولات من الخامس حتى الثالث عشر، ومازال أمامهم أحد عشر بروتوكولاً، والجلسة لم تعد قابلة للانتظار أكثر من ذلك، والكلاب مازالت تعدو وراءهم. وفى المشهد الحادى عشر - وهو محشور حشراً داخل هذا السياق - تدخل مجموعة من المتظاهرين منهمكة فى ترديد الهتافات دون الالتفات إلى الجلسة أو الوقوف عندها، والهتافات هنا بلا معنى تتوقف عند حدود يعيش يعيش.. يحيا يحيا. نحن وراءك نحن وراءك.. دوخينى يالمونة.. الطشت قالى، ثم يخرجون ويخرج معهم الرجل الأصم وهو يهتف معهم. ثم يحكى لنا الكورس حكاية الأرنب الذى اختطف ثمرة فاغتصبها الثعلب منه. وهكذا يستمر هذا المشهد بلا معنى وبلا أى محاولة للتوقف أمام الجلسة، والتى يبدو أن سرور قد نسيها هو الآخر عبر مطاردته لكل تناقضات العصر ومحاولة اصطياذ كل الكلمات والأغاني والإعلانات، والمأثورات الشعبية أيضاً.

فى المشهد الثانى عشر يدخل الحانوتى الذى يشتكى من ركود سوق الموتى، فرغم أن الجثث تفرش الأرض كاللبساط الدامى، إلا أن الجميع يرفضون دفنها، وأصبح الحانوتى يعانى من حالة غريبة من البطالة، مما يدفعه لتقديم عروضه بدفن الموتى مجاناً، بل وأكثر من ذلك.. أن يتحمل كل تكاليف الدفن، وبالتالي فهو يرحب بدفن هذه الجلسة بلا مقابل، فهو يريد أن يعمل بدلاً من السكون داخل المناطق اللامعنى، لكنه حتى عندما قرر العمل مجاناً، اكتشف استحالة الدخول فى دوائر الحركة، وأنه كفرد قد سقط وسط بورصة حانوتية الدول، والتى تقوم بالقتل والدفن فى عملية كبيرة واحدة. لقد واجهته المشكلة القاسية التى بدأناها منذ افتتاحية هذا اللحن المرير، وانغrust أطرافه فى وحل ماهو كائن، لم يعد يدرى أين يدفن هذه الجلسة، وأى الجهات تقبل هذا الجسد الساقط من ذاكرة الأيام الصعبة، فمقره الأخير هو مقره الأول، ولد حيث تنبج الكلاب.. ومات أيضاً حيث ترتع الكلاب التى تحب الجيف وتعشق الأجساد الساكنة، وسوف تظل تحفر الأرض حتى تعثر على الجلسة وتمزقها، وفى نفس الوقت تبعثرها فى هذا العراء اللامتناهى، فالجثث هى آثار الجريمة التى يجب أن تختفى نهائياً. وتتعدد المشكلة.. يصير هذا الجسد الممدد فى عراء أيامنا العاجزة - قضيتنا التى لا نعرف كيف نفك رموزها أو ندخل طلاسماها أو حتى نتهجى أبجديتها.. ولا يجد هذا الحانوتى مفراً من أن يترك لهم عنوانه ويرحل، بينما يتعالى نباح الكلاب، والبلى يبدأ فى تصاعده الجنونى كمؤثر صوتى قاتل فى خلفية المشهد.

في المشهد الثالث عشر والأخير.. تدخل مجموعة من الشباب يضحكون ويتناقلون في بلاده صيغ النكات الرقمية، فقد صارت النكتة مجرد رقم في قائمة النكات المحفوظة والمرورة التي نحفظها ونلقيها وكأننا نتجشأ، ثم يخرجون، ولم يعد أمام الكورس.. غير ذلك الفنان الذي ظل يرسم الجثة، فهو الشاهد الوحيد الذي رأى وسمع كل شيء، فيطلبون منه أن يروا تلك اللوحة التي ظل يرسمها منذ البداية، ويدير الفنان الحامل، فإذا باللوحة مجرد بقع ولطخ لونية متناثرة وبلا أي معنى، التهويم في فضاء مطلق وتجريد القضية البسيطة الواضحة مثل الشمس، هروباً أو عجزاً.. ثم يشرع في جمع أدواته ببطء شديد، بينما يجلس أفراد الكورس الأربعة صامتين.. بعد لحظات يبدأ أحدهما في النقر البطيء على الأرض ثم يتبعه الآخرون، يبدأون في ترديد تلك الأغنية الشعبية.

الكورس : قبضوا حقل في الديوان عواطف

قبضوا حقل في الديوان يالالا

ميت ليرة وألف ريال عواطف

ميت ليرة وألف ريال يالالا

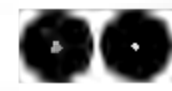
ياخييك طالع زعلان عواطف

ياخييك طالع زعلان يالالا

خطيبك طالع رضيان عواطف

خطيبك طالع رضيان يالالا ص ٧٣

كل شيء يباع.. وكل شيء صار له ثمنه، نحن نحزن لحظة البيع، لكن هذا الحزن يبدأ وينتهي فوق الريالات والليرات، بينما يتوارى الماضي والمستقبل والحاضر وتظل تشرق في عيوننا العملات المعدنية، نفرح عندما تزيد، ويكسرنا الحزن عندما تقل. وينهض الكورس ويحملون النقال.. يديرونها في اتجاه الجمهور.. تضاء أنوار الصالة مع الإضاءة التدريجية لخشبة المسرح، ثم ينزل الكورس بالنقال إلى الصالة، ليعبروا بها وسط الجمهور على إيقاع جنائزى شديد البطء وتتصاعد الأغنية إلى القمة.. وتنتهي مسرحية الذباب الأزرق.



لقد حاول نجيب سرور أن يصدنا بهذا الواقع العربي الأليم، والذي يفتقد خصوصيته في أحيان كثيرة، دون أن تكون له ملامحه البديلة المميزة، هذا الواقع أصبح أشبه بمحل البقالة كل مافيه قابل للبيع والشراء، وله ثمن محدد.. ثمن أكثر فداحة لا نتلمس حوافه الدموية تحت وطأة البحث عن المصالح الشخصية، لقد بدأ نجيب بداية جيدة، ذلك الجسد العربي الذي أغلقت في وجهه كل المنافذ، وأوصدت الطرقات أبوابها، وسدت المدن مداخلها، حتى الوطن استبدل بابه الخشبي العتيق بجدار شديد الصلابة، فأين يمكن أن

يدخل منطقة لا تلفظه، وأى مكان يمكن أن يقبله، فإذا كان النفى والتشريد هو جواز المرور إلى الحياة، فإن النفى قد صار أيضاً جِصَار الموتى، وصارت الوجوه الحمراء المنتفخة، تستبدل الجسد بالريالات والدنانير وبراميل النفط، وتحافظ على استمرار الوضع كما هو عليه، فلو دفن لما صارت هناك قضية، وبالتالي بارت بضاعتهم وأصاب أصواتهم الهزال.

القضية هنا منذ اللحظة الأولى واضحة تماماً.. بسيطة.. قاسية.. أن هذا الجسد الذى طارده الكلاب، وتحاول الآن أن تنهش لحمه ميتاً لا أحد يريد دفن الموتى المشكلة، ولا أحد يريد أن يوارى الجسد المفخخ إيثاراً للسلامة، والانكماش فوق جسد المدن المسترخية المستباحة. فحتى عندما تحرك الكورس بالجسد ناحية الصالة فى محاولة لكسر حاجز المشاهدة والعجز، لم يحصلوا منا إلا على الرثاء ومصمصمة الشفاه، بعض الكلمات الأسيانية والآهات الحزينة وانتهى كل شىء، وكأننا خرجنا من أكفاننا، فأصابنا الذهول ونحن لا نرى غير فضاء من الجثث، وبعد لحظات صار الموت عادة.. الكفن عادة، ورائحة الجثث عادة. إن تلك البداية المفاجئة الحادة التى تدفعنا سريعاً إلى قلب الخطر، قد هجرتها الكلمات وتخلت عنها الجمل.. فما بين هذا الجسد الباحث عن قبر، وبين نزوله إلى الصالة، عالم من التداخلات والأسلاك الشائكة والمناطق المفخخة، التى مالبثت أن انفجرت بالفعل فتبعثت الأشلاء.. ما بين البداية والنهاية.. ضباع نجيب سرور.. وضعنا معه.

ما بين النقطتين.. كان نجيب سرور يحاول أن يجمع الفراشات، لكننا اكتشفنا فى النهاية، أن شبكته مليئة بالحشرات الطائفة، كل ما قد مر أمامه قد اصطاده، وعندما عاوده الحنين إلى عوالمه القديمة، مد يده - وهو مغمض العينين - ليقبض قبضة منها ثم يعيد نثرها فى وجوهنا، فهو يدفعنا دفعاً إلى «أبو العلاء المعرى» وإلى دون كيشوت بطليه الأثيرين، دون أن يدخلنا فى خلايا هذا العالم، أو حتى يتوقف فوق حدود الشهادة عليه أو النبوة له، ولكنه تداعى الكلمات، ودخول الجمل فى جلباب العالم الأثير. فدون كيشوت - ورغم استهلاكه كرمز فى الأعمال الأدبية - لم يعد يستطيع أن يركب حصان الأيام الصعبة، ولم يعد لديه القدرة الآن على امتشاق سيف الكلمات القضية، لقد رسمه نجيب سرور - أو بمعنى أكثر دقة استعاد وشبه القديم ليدفع به أمام عيوننا، فلم نر غير خطوط داكنة ممعنة فى التشويش. ويصر نجيب سرور فى كل لحظة على استدعاء حكم الحيوانات والطيور من كتاب كليله ودمنة، ليغرسها فى ذراع العمل كالشوك، فهذه الحكايات وبرموزها الطفولية التى يعلنها نجيب، لم تدفع القضية إلى نهاية الرحلة، لكنها كانت مجرد تأكيد لمقولات جانبية أو هوامش فرعية، أصر هو على التوقف أمامها بدلاً من عبورها ناحية الجهات الأربع، بحثاً عن أمتار قليلة من الأرض توارى هذا الجسد العربى.

وبحثاً عن التأكيد والإلحاح على جوانب العالم المطروح، وفى محاولة لإضاءة خلفية الصورة أو تكبير تفاصيلها الدقيقة، يدفع نجيب سرور إلينا ببروتوكولات حكماء صهيون عبر الصفحات الطويلة، فكانت النتيجة المنطقية، هى سحب الظلال والظلمة على مقدمة

الصورة، بحيث إننا - وفي لحظة ارتدادنا من هذه الخلفية إلى الأمام - لم نعد نرى بالتحديد ماهى المشكلة، أصابت عيوننا الأضواء فصرنا نتحسس الأشياء، ولا نغوص فيها، نمر عليها ولا نتوقف أمامها، نشعر بها ولا نراها.. فتوقف عقارب الزمن المسرع دوماً إلى الوراء، ونرتبند إلى بلادتنا وذواتنا الأليفة المروضة، ولا نشعر بالألم لأننا افقدنا القدرة على عناق الأشياء، ومتابعة القضية التى نساها دائماً، لقد أراد المؤلف أن يذكرنا، ولكنه دون أن يدري.. قد فقأ عيون الذاكرة، وأمات مراكز الإحساس فصرنا مجرد مشاهدين.. نقرأ دروس الكتب المحفوظة، دون أن نتوقف لنرى الواقع حولنا.

بدلاً من تكثيف القضية، بحيث يصبح هذا الجسد منغرساً في جلودنا في كل لحظة، وبدلاً من أن تظل القضية مشتعلة بالنار التى تصل حرارتها وقسوتها إلى لحمنا البارد فتتحرك - ولو حتى لمجرد الهرب - فإن نجيب سرور قد أثر الدخول عبر بوابات كثيرة تؤدي إلى طرقات كثيرة كان معظمها موصداً في النهاية، فما اضطره للتراجع والعودة مرة أخرى، لقد حول هذا الجسد - وعبر استطراداته وحكاياته وتهويماته - إلى مساحة باردة، وحوله - عبر محاولات التندر على الوضع العربى - إلى جثة باردة نتعامل معها بشكل أكثر حياداً، وربما بلا مبالاة، لأنها تصبح بالضرورة لاتعنيننا، أولاً نشعر بها.

ولوقام نجيب سرور بحذف المشاهد الرابع والسادس والسابع والثامن والعاشر والحادى عشر من المسرحية لكانت أكثر تماسكاً، وأكثر حرارة، وأكثر قدرة على وضعنا طوال الوقت داخل هذه المنطقة الملتهبة، نعانى معها.. نتألم معها.. ونحاول أيضاً البحث عن خلاص.. عن جهة توارى هذا الجسد التراب، أو تدفع إليه بالدم، فيصير جسداً حياً، يحمل بندقية - وقنبلة.



الحركة التاسعة

اليهودى التائه..

والمخلص القبيح

«تقدمت حجارة المنازل
تقدمت بكاراة السنايل
تقدم الرضع والعجز والأرامل
تقدمت أبواب جنين ونابلس
أتت نوافذ القدس صلاة الشمس
والبخوز والتوابل
تقدمت تقاتل!
تقدمت تقاتل!»

سميح القاسم

يخلع الليل مصابيحه القديمة وجلده المثقوب بالرصاص.. ولا ينام.
تخلع الشوارع انتظارها العقيم، ولا فتات حزنها الموسمى.. وترحل للعراء.
من يسكن هذا الجرح الآن؟!
من يخرج من فوهة البندقية؟!
ومن يطلق النهر للبحر.. والبحر للمخيم؟!
لعل الوجوه القبيحة قد استراحت الآن فوق فضاء المجزرة؟! ولعل الوجوه البريئة قد
انطلقت الآن إلى فضاء المعجزة.

خذوا الآن عيني ولا تنتظروا بشارتي.. خذوا الآن قلبي ولا تسمعوا غنائي القبيح..
خذوا الآن هذا النهار، ولا تردوه إلينا.. فنحن نعشق المساء والرمادى.. افتقدنا الدهشة
حينما طالعنا صوز الأطفال والرضع المصابين بالطلقات المطاطية.. افتقدنا البراءة حينما رأينا
العيون التي مازالت - رغم المدن المسيجة بالموت - ترى ما لا تراه.. وتحلم بما لم نعد قادرين
على الحلم به.

فاكتبوا الآن خلاصكم ولا تنتظرونا.. ارحلوا إلى مدن الحقيقة والفعل النيل واركبونا..
أطلقوا الصباح من اقفاصنا ولا تمروا علينا.. نحن لم نعد نعيش.. لم نعد نصرخ أو نتألم..
فالحياة صارت عادة، الألم عادة.. الصراخ عادة.. والخوف والموت عادة.. فاطلقوا القبلة
ولا تنتظروا مخلصنا القبيح. اتركونا في توابيتنا وتحركوا.. لا تقرأونا السلام. ولا تخجلوا منا.
نحن مازلنا نريد أن نصفق لكم.. لكننا تعبنا يا أطفالنا العظام.

تعبنا.. لم يعد أمامنا غير انتظار مخلصنا الأمريكى.. نعرف أنه قاتلنا.. صانع صلباننا
وصلبان كل الشعوب الحاملة بالانطلاق إلى فضاء الحرية.. لكننا نعشقه.. نعشق القبح
والدمامة والقتلة، وها نحن على أول الطريق.. نتظر بشارة مخلصنا.. معونة مخلصنا..
وصفحات مخلصنا.

فاحملوا عنا وزرنا حتى ننام.. قاتلوا نيابة عنا حتى لا يلعبنا التاريخ.. وإذا جاء مخلصنا..
فسوف نحدثه عنكم.. ونقرؤه السلام نيابة عنكم.. نسأله باسمكم إحساناً ورحمة.. فاتركونا
وارحلوا.
واكتبوا الآن خلاصكم... ولا تنتظرونا.

لقد صرنا - في انتظارنا لمخلصنا القبيح - مثل بحارة ألف ليلة وليلة الذين وقفوا على حافة
الموت، عندما أطاحت الرياح العاتية والأمواج المدية بسفینتهم، وفي لحظة اليأس والموت..
لحظة الغوص البطيء الدامى إلى الأعماق المظلمة، وجدوا صخرة كبيرة في قلب الماء فاندفعوا
إليها جميعاً. كانت تلك الصخرة أشبه بالمعجزة التي حددت تحركهم في اتجاه واحد هو
السكون.. والموت فوق الصخرة أفضل من الموت في الأعماق. لم يعد الخروج من الملح
والiod والزرقة اللانهاية هو الاتجاه الصحيح والفعل الصحيح، لم يعد الوصول إلى اليابسة
هو خط النجاة النهائي، وإنما أصبحت هذه الصخرة هي الخلاص الوقتى والحلم الآنى

والحركة التي نشاهدها دون أن نبدأ معها.. الشبكة التي يسقط فيها السمان بعد رحلته الطويلة بحثاً عن الدفء.

استراح الجميع فرحين بخلاصهم الوهمي الآمن.. وفجأة.. بدأت الصخرة تغوص شيئاً فشيئاً في الماء. لقد أكتشفوا في لحظة الرعب المداهم - تلك اللحظة الضئيلة التي لا يستطيع العقل المخدر بالأمن الزائف إدراكها - إن تلك الصخرة ماهي إلا سمكة كبيرة بدأت رحلة الأعماق عندما أشعلوا النار.

وقفز الجميع في محاولة أخيرة غير محسوبة للنجاة. لكنهم كانوا يهربون من الموت إلى الموت.. لأنهم منذ اللحظة الأولى هربوا من الخلاص الحقيقي لأنه يستتبع بالضرورة الحركة والوعي، إلى الخلاص الوهمي حيث يقوم الآخرون بالفعل نيابة عنا ونحن نندهش.. نصفق.. ونغنى.. لكننا أبداً لا نواجه الشمس.. وغرقوا جميعاً.

وحول المخلص الأمريكي الذي نتظره دون أن ندرك أن الشيطان قد أصبح يحكم هذا العالم.. وثمان الخلاص الشيطاني ثمن بالغ الفداحة.. ودون أن ندرك أن ذلك المخلص يخفي أنيابه الملوثة بدماء العالم الثالث، وأظافره المغروسة في ظهور فقراء العالم.. خلف قناعة الباسم دوماً.. وأن اليد التي يمدّها لنا كانت تطبق قبل لحظات على عنق الأطفال والنسوة العجائز، وسوف تستحيل بعد لحظات إلى سيف ناري ينغرس في أحشاء الخريطة العربية فينفجر الرعب والموت.. ولا خلاص.. حول هذا المخلص الذي نتظره سدى.. يقدم لنا

يسرى الجندي مسرحية اليهودي التائه (*) متبعاً من خلال الشكل التسجيلي تفاصيل القضية الفلسطينية عبر سنوات الخواء والعجز المسكون بالدهشة، راصداً موقف الصهيونية العالمية ومحاولاتها الدائمة في لف خيوطها حول القوى الاستعمارية لتدفع بها في النهاية لتوقيع وثيقة زواج كاثولوكية.. ثم ترتدى هذه الوثيقة الزي العسكري، وتدب بأحذيتها الثقيلة فوق الجسد الطفولي الحالم بمدن لا تعرف الدماء والموت الفجائي. يقدم لنا يسرى الجندي رحلة القضية الفلسفية من أول الركض عبر الطرقات المسكونة بالقتل والتدمير، والوقوف تحت البوابات العتيقة منتظرين يسوع ليرفع هذه الصليبان. إلى لحظة اكتشاف أن يسوع قد هاجر من هذا العالم ولم يعد هناك غير الشيطان.. أن الطلقة التي تتوهج عبر ظلمة هذا المدى الساكن هي الخلاص الوحيد والفعل الوحيد، فخبثوا خراطيمكم أيها السادة.. وخبثوا عاركم ودعونا نرحل للأمام.

(*) كانت اليهودي التائه ستقدم على مسرح الحكيم تحت اسم السرك الدولي عام ١٩٧٢ بطولة كرم مطاوع وعائدة عبد العزيز إخراج محمد صديق.. لكن الرقابة أوقفتها ليلة البروفة الجنرال.. ولم تقدم المسرحية بعد ذلك إلا في أغسطس ١٩٨٤ عندما قدمتها فرقة بور سعيد المسرحية التابعة للثقافة الجماهيرية من إخراج عباس أحمد.. وقد مثلت مصر في مهرجان بغداد المسرحي عام ١٩٨٨ «فبراير» تحت اسم القضية .٨٨

والمسرحية قسمان .. القسم الأول هو «سفر التاريخ وماقبل التاريخ» ويتكون من عشر لوحات تبدأ من رحلة الفتى سرحان بشاره سرحان إلى بوابة دمشق عبر كومة من الجثث والرماد والمنازل التي ضاقت بسكاتها .. فوق الفتى يحاول أن يخفي أحلامه البسيطة .. لقد وقف كل هذا الموت والدم بينه وبين تعاليم المسيح عن المحبة والعدل. دفعه هذا الانقسام الجنوني إلى انتظار المخلص فإذا به مازل يحمل صليبه فوق ظهره. فخرج سرحان من بوابات الانتظار إلى بوابات الوعي، ومن ثم .. أطلق رصاصاته الخمس على روبرت كيندي في الذكرى الأولى للنكسة .. وعبر اللوحات العشر يرحل يسرى الجندى ممتطياً صهوة اللغة الشاعرية الجامحة عبر مساحات الجفاف، ولا تتوقف عند حدود نحت الكلمات والتراكيب اللغوية الواقفة في ميادين اللا معنى والجمود، بقدر ما تحمل بين جباليتها رموزها الفنية المتفجرة الحية، وتحاول أن تتجاوز هذا الواقع - ليس تجاوزاً هروبياً دون كيشوتيا - إلى المستقبل، يقول سارتر «في كل كلمة أقولها ألتزم أكثر بهذا العالم، وأترفع عنه في الوقت نفسه أكثر لأنني أتجاوزه نحو المستقبل». هذا التجاوز الذي يعيد ترتيب وتفسير الوقائع التاريخية وتحريك الحروف المثقلة بكهنوت الوراقين، ومن ثم .. تحويل ما هو عادي ومألوف إلى دلالات لا تخفى وراء جدار المبهم والغامض، بقدر ما تحترق البلادة بما تحمله من وعى وقدرة على الحركة ومواجهة الأوضاع المعكوسة والصور المزيفة بمهارة، فيومض البرق عبر هذا الفضاء الكاوي. فإذا كنا نرى العالم بعين واحدة لأن الأخرى قد أصابها العمى منذ زمن طويل. فإن هذه الدلالات لا تعيد الإبصار للعين المغلقة، ولكنها تجعل العين المبصرة دائمة الدهشة، لا تتوقف أمام ما هو كائن بصرياً بقدر ما تتجاوزه إلى رموز ما ينبغي أن يكون واقعياً.

اللوحه الأولى «مدخل رومانسى مبالغ فيه» وهي تبدأ بذلك السؤال الذى سيجعل النهر يرفض مجراه القديم ويضيق بصفتيه فينتقل إلى الغراء .. «أبى لماذا يفعلون ذلك..؟ ألا يؤمنون بالمسيح..؟» ذلك السؤال الذى سيفك طلاسم المتاريس المغلقة. لقد خرج سرحان إلى الحياة ملفوفاً بتعاليم المسيح عن الحب والسلام والإنسان، عرف منذ اللحظة الأولى أنه أت ليخلص هذا العالم.. فما الذى يحدث الآن؟ ومن الذى فك عنه أرويته البسيطة وجعله عارياً وسط كل هذا الموت. لقد خرج الطفل سرحان في جلبابه الأبيض - بقايا تعاليم المسيح - مع أبيه، فإذا بالموت والحرائق والجثث والدماء تغطي ملامح الأشياء. كان الموت الذى زرعه اليهود فى المدن الغربية ليَجبروا أهلها على الرحيل، يسحبه الآن ويقاسمه عائلته وبيته.. كان الفرق بين الأبيض الذى يرتديه والأمر الذى يزحف نحوه.. بين التعاليم التى ورثها عن آبائه وبين الموت الذى يرثه الآن.. فرقاً فادحاً.. أصبح فجأة فى منتصف المحيط والقارب الوحيد الذى سيحمله إلى الخلاص كان مثقوباً ومثقلاً بالموت. لقد رأى سرحان المسيح عند بوابة دمشق.. ولكن الشوك كان فوق رأسه لا يزال.. وجراحه على الصليب تتزف لا تزال.

سرحان: لماذا أنت جريح هكذا وحزين .. لا تملك أن تصنع شيئاً..؟
عندئذ أشار السيد بقرب منه فإذا صليبه..

همس قائلاً: إني مازلت أحمله.. ثم أشار بعيداً..
 فإذا هناك صليب خشبي آخر: قال: وهذا صليبك..
 صحت.. كيف يا أبني كيف.. أحمل صليباً أيضاً..
 إني أحتاج عونك يا أبني.. (صمتت)
 لم أجد سوى الحزن في عينيه.. صنحت وماذا بعد يا أبني.
 استدار بعينه إلى الأفق الرمادي وصمت.. صرخت:
 ماذا بعد يا أبني

قال: أنا آت.. واخفي كل شيء.. ص ٧٥

لقد حمل سرحان صليبه ومضى عبر السنوات المنهكة والمدن المنكمشة تحت وطأة التجاعيد والشيخوخة، منتظراً ذلك الذي قال له أنا آت. يرحل سرحان دون أن يدري أين يلقاه ليرفع عنه الصليب الذي منحه إياه، وتؤكد النسوة العجائز أن السيد سيأتي في كل مكان، وأنه سيلقاه ويغسله من الرمادي والألم، ولكن تقفز إلى المسرح مجموعة من الفتيات الجميلات ليعلن أن السيد لن يعود. لقد جاء غريباً إلى هذا العالم، ويكون غريباً إن عاد ومصلوباً إلى الأبد في عالم البغض والحماقة والرعب. زمان اللعنة الأخيرة.. ويطاردن النسوة العجائز حتى يختفين. وإذا كانت النسوة العجائز هن ثقافة سرحان المتوارثة عبر الأيام البيضاء وأحلام الحب والوصايا العشر. فإن الفتيات هن ثقافة هذا العصر الدامي الذي يحكمه الشيطان، لم يغد هناك مخلص يستطيع أن يخترق الستوات الموبوءة، أو يعبر المدن والشوارع التي سدت المنازل المنهارة وأكوام الجثث العارية، والأطفال الواقفون فوق أنقاض المذابح، لقد صارت رحلة سرحان الحامل صليبه الخشبي بحثاً عن العبد للإنسان، رحلة نحو انتحار العالم.

وفي اللوحة الثانية «صلاة ساذجة للشيطان غير الساذج» يتصاعد إيقاع الموت، يخلع سرحان رويداً رويداً ملاحه القديمة المصلوبة فوق أشجار الطفولة، يرتد إلى العالم القاحل مسكوناً بالمرحلة.. يدخل سرحان بشارة عبر الحكايات القديمة والأنماط - إلى ثقافة هذا العالم الذي ابتكره الشيطان، وصاغ تفاصيله التي تخجّب وجه الشمس الشيطان.. يتصاعد إيقاع الموت.. تبدأ الفتيات في الرقص البطيء والغناء للشيطان:

الفتيات: بهذا المثل الجامع.. الفتى المنتظر عودة المسيح.

حيث لا شيء في الحقيقة لاسم.

لا شيء سوى إلهنا المجيد ينتظر

كي يخرج في لحظة بديعة.. يجديها العالم من واقره ظلمته

ليقود الجميع نحو أبداع النهايات الممكنة..

في أعظم العوالم الممكنة

عالم يحكمه الشيطان.
سافراً سافراً وبلا شريك
عالم سيدنا ومولانا فليتمجد ص ٧٦

لقد أدرك سرحان عبر اللوحة الأولى، أن تعاليم السيد مزقتها القبيلة ودفنتها تحت أنقاض البيوت، وطوحت بها الريح اليهودية، أدرك أن العجائز هن طقوس الموت اليومي الذي عليه أن يعيشه قانعاً راضياً بالميتافيزيقى، لقد عبر الطريق إلى القدس مرتدياً جلبابه الأبيض، حاملاً فوق ظهره تعاليمه البيضاء، فاكشف في لحظة الانفجار والرماد، أن العالم ملئ بالألوان الدامية التي تأخذ دوماً شكل المقبرة. وأدرك سرحان في اللوحة الثانية أن السيد لن يأتى، وأنه سوف يظل حاملاً صليبه في طرقات الموت والتشريد والطفولة الضائعة .. أكتشف أن الآتى سوف يرفعه فوق صليب أبدي، ولن يخلصه إلا من بيته وأرضه وحياته، فبدأ رحلة الخلاص.

تبدأ اللوحة الثالثة «فاصل عن حادث قتل .. ووقائع أخرى» ومن خلال منولوج سرحان بإطلاق الرصاص على روبرت كيندى في الخامس من يونيو عام ١٩٦٨ . أطلق رصاصته الخمس في نهاية مشهد طويل كالدهر، رأى فيه بلاده واقعة تحت الحصار، زاحفة بين الأنقاض .. تعيش رحلة الموت الدائم والقتل الذي صار عادة. ولم تكن تلك المرة الأولى التي ألتقى فيها سرحان بروبورت كيندى. كانت المرة الأولى منذ عشرين عاماً عندما بدأت القوات البريطانية مغادرة فلسطين في الرابع عشر من مايو عام ١٩٤٨ . وبدأ الهجوم اليهودي للاستيلاء على القدس، وبدأت الهاجانات الإسرائيلية في محاصرة منازل الفلسطينيين، وإصدار الأوامر بمغادرتها قبل أن ينسفوها، في محاولة لدفعهم إلى مصيرهم المجهول خارج بلادهم.

سرحان: وعندما أدركت أن أبى يهول بنا .. وأنه خائف وفزع. أحسست
فجأة أنني غادرت طفولتي إلى الأبد.. وأنتى وحدى. لا أحد معى لا
أحد وأن كل من حولى وحيد مثلى.. يخرج إلى وحده.

ولم يفارقنى هذا بعدها أبداً. ص ٧٧

في تلك اللحظة وهم يهولون إلى العراء بعيداً عن الوطن الذي صار موتاً، رأى سرحان روبرت كيندى الذى كان يعمل وقتها مراسلاً لصحيفة بوسطن وهو يأمر المصور بالتقاط صورة لهم. وكانت المرة الثانية عندما أراه المسيح صليبة وبكى .. «رأيت الأمريكى هذه المرة وأنا على الصليب» ص ٧٨. فكان لأبد أن يعبر سرحان مساحة الطفولة البيضاء التي تحب فوق كلمات العهد الجديد، غارقة في بحيرة البكاء والحزن الطويل .. حاملة بالذى يأتى، كان لا بد أن يصنع سرحان - عبر تلك المساحة - من خشب صليبة قنطرة يعبر فوقها نحو الضفة الأخرى، الضفة التي تشتعل فيها غابات الفعل النبيل بالفرح، والطيور التي تهاجر للبحر تحليقاً أو سقوطاً.. للوطن أو للغربة.. فاعلة أو واقفة فوق قواميس التهجي باحثة عن علامات التشكيل والترقيم والهوية. ولكن.. كيف ظل سرحان ممتطياً ظهر هذه السنوات

العاجزة التي لاتلد إلا سنوات أكثر عجزاً؟! وكيف غادر سرحان طفولته إلى الأبد متعثراً في جلبابه الأبيض عبر الصحراء؟! كيف أدرك أن الأشباح تنهض من مقابرها الآن؟ «لقد منى الكيان القومي الفلسطيني بالهزيمة وأصبح مجرد شبح، إلا أن هذا الشبح سوف يواصل مطاردة الذين انتصروا عليه والعالم أجمع، وسوف يكتشف من يؤمنون بعقيدة حابوكنسكى.. بيجن، وأولئك الذين يبدون أعجابهم بشارون وإيتان، لدهشتهم، أن الأشباح يمكن أن تكون أكثر خطورة من الكائنات المادية، إذ لا يمكن ضرب الخيالات بالحصى.. وسوف تنهض الأشباح من مقابرها ولن تهدأ القومية الفلسطينية التي حاول البعض تدميرها مادياً، وحاول البعض الآخر تدميرها كفكرة، فالانتصارات المطلقة بهذا الحجم لم تعد ممكنة في هذا العصر، ونحن لا نتوقع ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين أن يقبل العالم المستير زوال الأمة الفلسطينية.»(*)

إن رحلة الإدراك ومرحلة الوعي التي قفز إليها سرحان منذ أول الحلم حتى الرصاصات الخمس.. تبدأ منذ اللوحة الرابعة وحتى نهاية المسرحية.. تبدأ حاملة معها كل الأرقام والحقائق وشهود المرحلة، وتنتهي بأن تثبت للأيدى المقطوعة أصابع جديدة، وللوجوه المشوهة ملامح الأنبياء.. وللأرامل والثكالى أغنية للفرح.. وللرضع أيادٍ تحمل القنبلة، يعود بنا يسرى الجندى من خلال اللوحات التي لا تنعقد ولا تنحل بقدر ماتطرح القضية في لحظات القسوة للمناقشة، بحيث لا نتوقف أمام كلمات مكتوبة تفتقد علاقاتها الجدلية بالواقع الساخن، بقدر مانتحرك مع الكلمات الحية القادرة على تحريك مساحات الوعي والفعل «إن ما يجعل أدباً ما أدباً حياً، في أيامنا الراهنة، هي قدرته على عرض المشكلات للمناقشة، فالأدب الذى لا يعرض المشكلات للمناقشة يفقد كل معنى. إن الناس الذين يتجون مثل هذا الأدب - الذى لا يعرض للمناقشة - قد يؤمنون ولمدة طويلة أن خلاص العالم سيتحقق، لكنهم سيرون في النهاية، خيبة توقعاتهم. سوف يصبحون مثل الذبابة التي تحسب نفسها سائقة عربية لا لشيء إلا أنها تلسع الخيول الأربعة من حين لآخر لسعات غير مؤذية»(**) ومن هنا فإن يسرى الجندى عبر تلك اللوحات الباقية لا يقدم لنا دراما تتصاعد حتى تصل إلى الذروة، لكنه يقدم لنا القضية من خلال الجمل ذات الإيقاع السريع المحلقة في فضاء لا يحده ضباب أو غيم، ومن خلال الأرقام والوثائق والشهادات والتي تصبح مثل النصل المحمى الممتد إلى أعيننا، فلا يصبح هو ولا نصبح نحن مثل تلك الذبابة. وإنما ننظر مباشرة إلى فوهة البركان الذى سيثور عما قليل ولن ينجينا العدو أو الاختباء خلف الأشجار.

(*) ميرون بنفينيسى - السياسات الإسرائيلية في الضفة الغربية - الهيئة العامة للإستعلامات.

(**) جورج برانديز - محاضرة افتتاحية - نظرية المسرح الحديث تقديم إريك بتلى.

اللوحة الرابعة «بداية صاخبة.. لحلم الفتى» وهى تبدأ بإنشاد فقرات من إنجيل متى فى الظلام، عن الحروب والمجاعات والأوبئة التى ستأتى، وعن ابن الإنسان الذى سيأتى على سحاب السماء بقوة ومجد كثير. وعندما يضيء المسرح نجد أننا أمام مجموعة من الناس فى ملابس مختلفة ومنشدين فى زى دينى مع آلات موسيقية.. وأقنعة معلقة على المؤخرة وعلى جوانب المسرح.. ومنصة قضاء خالية.. امرأة ملثمة تلتف فى عباءة كبيرة، تحرق فيما يجرى ضامة العبء حول جسمها فى خشونة وتظل صامته مكانها حتى نهاية القسم الأول.. يدخل سرحان وهو يحمل صليبا خشبياً يضعه على الأرض ويستند عليه فى تعب، ثم تسمع دقات قوية.. وندخل إلى المحكمة المجهولة التى تبدأ وتنتهى دون قاضى، محكمة يتأرجح فيها العدل والجنون.

الجميع : من المقابر من بين الأوراق الصفرة
من الأزقة والجحور
من السجون والقصور والمواخير
من هذا ومن ذاك كله.. ستضم تلك المحكمة
ولقد قيل لنا بأنها ستكون محكمة كبرى
لكننا والحق يقال لاندري لما كانت هذى الكبرى..
فى هذه المحكمة المجهولة لم نخبرنا أحد.. لم نعرف

هذه المحكمة التى يرتدون فيها أقنعة المجانين ويغنون للعدل والشمس الحلوة التى كشفت عورتها من أجل العدل.. المحكمة التى يفكرون فيها بمؤخراتهم التى تنكشف أمام المشاهدين.. محكمة المجانين والمهرجين واللصوص والقوادين وكهان الكلمات العريانة. المحكمة التى تستمر حتى نهاية القسم الأول بهبوط المخلص الجديد.. إن هذه المحكمة هى إحدى محطات السوعى عند سرحان.. يكتشف فيها - وهويين حد الإغماء واليقظة - أن الظلم عدل والعدل ظلم. إن كل من فى هذه القاعة هم القضاة والشهود والمتهمون فى ذات اللحظة. أن العبث له أيضاً قوانينه التى تحكمه وعاشها دون أن يدرك تفاصيلها الممعة فى الظلمة. وهاهو واقف بين بين حاملاً صليبه.. منتظراً أن تلتف الكلمات المعنى الواحد على عنق الظلم، أو تصرع الكلمات الحقيقة قواميس الزيف والطغيان. ولكن الكلمات - يدرك الآن رويداً رويداً - ملساء لا يستطيع الصعود فوقها إلى صيغ الفعل والدهشة. أن الكلمات - فى يد هذا العالم - منطقة انتحار مغناطيسية تجذب فى نعومة هموم وأوجاع الواقفين على شواطئ العجز والانتظار اللامعنى فينامون فى هدوء.. وتستمر الحياة أيضاً فى هدوء.

هذه المحكمة - العالم الذى يدخله سرحان منهكاً متعباً يلف جسده الدامى صقيع لا نهاية له.. لا شىء يستند عليه لحظة الدوار غير صليبه، لوجه يرفع عنه هذا العراء الشوكى غير وجه الوطن المصلوب الذى يلوح عبر زجاجة هذا الزمن الردى.. لا خيط يعبر فوقه مساحة الجحيم غير وعيه.. ولا صوت يخرج من رئة الأرض ويدخله حنجرة هذا القضاء اللا متناهى،

غير فعله الذى ينبض الآن واهناً.. يقف الآن سرحان فى أولى محطات الوعي، تسرى فى عروقه ملامح الوطن البعيد القريب.. مغمض العينين يقف الآن ما بين الحلم واليقظة.. ويدخل الآن سرحان محطته الثانية خارجاً من الحلم بنصف عين ونصف حركة.

فى اللوحة الخامسة «هبوط اليهودى التائه» تتحدد أطراف القضية الثلاثة التى ستطرح تلك الرحلة أمام هذا العالم، وقبل أن تتحرك باتجاه محطات الوصول.. يدخل المحكمة إسحق القديم.. ذلك اليهودى التائه منذ ألفى عام، ووسط تصفيق وإعجاب ودهشة الحاضرين، يبدأ فى تقديم فاصل من ألعاب الحواة التى يتقنها.. مدخله المدهش إلى هذا العالم - ثم يلقي بأدواته بعيداً معلناً أن هذا آخر عهده بألعاب الحواة، وأنه بمجيئه إلى هذه المحكمة قد أغلق هذا الجيب إلى الأبد. يدرك أنه يدخل لعبة جديدة تختلف أدواتها عن تلك الأدوات البدائية التى كان يتقنها.. لعبة أدواتها الكلمات والتى أيضاً يتقنها، فإن كانت مأساته وضياعه فى الأرض قد بدأت بتلك الكلمة التى أطلقها وراء يسوع.. فإن وجوده وانتصاره وجرائمه، ستحققها الآن الكلمات وتجملها الكلمات، إن تلك اللعبة التى يدخلها إسحق هى لعبة هذا الزمن الممرور.. زمن الحق الضائع خلف نفايات الكلمات.. اللعبة التى يستطيع من خلالها إعادة ترتيب وتلوين الأمكنة وتسييجها بالكلمات الشائكة، أو إطلاقها عبر غفوة العالم إلى حضن الكلمات المأجورة.. لذلك، فهو يضع يده فى تلك اللحظة أمام المشاهدين - فى ذلك الجيب الصغير جداً والذى يرقد فيه تاريخ العالم.. سوف يخرج مناديل ملونة لانهية لها.. ثم يخرج ثانية مخلصين وقتلة وقتلى.. تواريخ مفقودة وتواريخ مصنوعة ببراعة.. يخرج أفيالاً وقردة.. كل مدهش وعجيب ومثير.. إن إسحق يستطيع - بمهارة تأخذ شكل الضحية - إعادة صياغة تاريخ العالم فى جملة واحدة يحملها فوق ظهره، فيثير - رغم رحلته الدموية - الرثاء والدموع.. وعندما يغرس سكينته فى أوردة الأرض فتسكن الشكالى والأرامل واليتامى.. يصفق له المشاهدون ثم يغسلون يديه من الدم والغبار.. ويمنحونه النقود لقاء براعته.

وما هو إسحق لاكيديون أو لاكوديم بالعبرية، يروى لتلك المحكمة الكبرى حكايته التى بدأت منذ ألفى عام. لقد ولد مع المسيح وربما فى يوم واحد، لتبدأ جدلية العلاقة ما بين الخير والشر.. وإذا كان المسيح قد اختفى، فإن إسحق مازال حياً يجوب الأرض.. الحق الساكن والباطل المتحرك. العلاقة الأزلية المتحركة عبر مساحة الصراع أماماً أو وراء.. انتصاراً أو انهزاماً.. ولا تنتهى أبداً. ولد إسحق مع المسيح، وكان يعمل فى ديوان القدس أو محكمة العدل، حيث اقتيد إليها المسيح وحكم عليه بالصلب.. وبينما يمضى نحو مصيره بهدوء شديد وتثاقل حزين.. صباح به إسحق غاضباً.. لماذا تتلكأ؟! اسرع يا يسوع، فنظر إليه وقال له أنا ماضٍ «ثم أردف حكمه الرهيب هذا، أردف قائلاً: لكنك باق حتى أعود يا إسحق» ص ٨١. فبدأت مأساته بتلك الكلمات التى أطلقها وراء يسوع بحكم وظيفته وعليه أن يستعيد مملكته الكاذبة بالكلمة مرة أخرى، بعد أن ظل يجوب الأرض كلها.

إسحق : من يومها وأنا أجول العالم

إسحق : من يومها وأنا أجول العالم
أجول أجول بلا توقف في انتظار أن يعود.
وعلى هذا الأساس يا أعزائي جئت إلى هذه المحكمة
أعني باعتباري رجلاً ينتظر يسوع.
شأنى في ذلك شأن هذا الفلسطيني هناك
سرحان بشاره سرحان هذا الفتى المستغرق في صلاته.
المنتظر لعودة المسيح كما سيتضح ص ٨١.

إن إسحق ينتظر أيضاً مخلصه، ولكن هناك فرق مثل حد المقصلة ما بين المخلصين ما بين
الإرث القديم بتعاليمه وصلبيه وعذابه، وبين الإرث العصري.. الكلمات الأثني التي ترقص
فوق حافة الموت فتتابعها ولا نستطيع رؤية الجثث. لقد بدأ إسحق حكايته لكنها لم تنته بعد،
فمن أين تبدأ المحكمة؟! من قاييل وأوزوريس.. المسيح والحسين.. جيفارا ومارتن لوتر
كنج.. من القيد في الأعناق والدم المراق كل يوم.. من القهر الزاحف في كل الاتجاهات.. أم
من الحمق والمهانة والتواطؤ المجنون ضد البشر؟! من أين تبدأ المحكمة؟! إن إسحق لا يمكن
أن يبدأ من مشكلات العالم.. ولا يمكن أن يتوقف أمام هذه التفاصيل التي يرسمها هو نفسه
عبر رحلته الطويلة.. هو الآن يريد أن تتوقف المحكمة أمام قضيته التي حددها أو اللعبة التي
بدأها وبعد أن تحدت أطرافها.. المخلص الذي سيأتي بعد قليل.. وسرحان بشاره..
وإسحق.. الأطراف الثلاثة التي ستدخل منطقة الصراع وتنسج خيوط المرحلة.. وحتى يأتي
هذا المخلص، يدعوهم إسحق الذي يحرك الدمى حتى هذه اللحظة في رقعة المحكمة - أن
يستمعوا إلى ما يدور داخل نفس سرحان الملتف بصمته.. المتكىء على عذابه.. النائم فوق
الشوك.

اللوحة السادسة «فاصل قصير عن الفتى - والتباس» وفيها يزواج يسرى الجندى بين
سرحان والمسيح.. كلا الاثنين كان يؤمن بالعدل للإنسان.. وكل الاثنين مازال يحمل صليبه.
وإن كان أحدهما ينتظر الآخر ليرفع عنه صليبه، فإن الثاني قد حمل صليبه ورحل تاركاً العالم
للشيطان. وإذا كان الأول قد أسلمه العالم الحديث للصلب وأطلق سراح إسحق، فإن الثاني
قد أسلمه العالم القديم - بيسلاطس الروماني - إلى الصلب وأطلق سراح باراباس قاطع
الطريق. لقد أسلم العالم الحق إلى الصلب وأطلق سراح الشر، والذي يتيح له مساحة كبيرة
من الحركة، وقدرة فائقة في اغتصاب الملكوت وعبور بحار الدم بسعادة بالغة.. يزواج يسرى
الجندى ما بين المصلوبين والذي سيتحرك أحدهما في النهاية مخترقاً تراتيل حزنه الطويل
وعذابه السيزيفي. بين المسيح في إنجيل متى.. وبين سرحان في اليهودى التائه.

سرحان : بعدها غادرت فلسطين أَرْضِي إلى باسادينا بأمريكا
وحين ألقيت بنظرة أخيرة على جدران المدينة
أحسست أنني على العراء مقدم
وأن صقيعاً لا نهاية له يحتوينى..

وفي قلبي سقط يتم الزمان كله.
وحزن فادح كالموت
إنشاد : «فقال لهم نفسي حزينة جداً حتى الموت»
سرحان : حينما دفعوا بي خارج مدينتي.. خارج طفولتي.
خارج نفسي..
وعرفت أنه خلى بيني وبين الظلمة والعراء
وأنتى على الصليب وحدى
منكراً مهيناً.

إنشاد : «وبصقوا عليه.. وأخذوا القصبه وضربوه على رأسه .. وبعدما
استهزأوا به.. نزعوا عنه الرداء وألبسوه ثيابه ومضوا به إلى الصليب».
سرحان : وبدا العالم لى وأنا ابن العاشرة
حشداً من الأخطاء الرهيبة ولا حل معه
وليس هناك من يحمى الإنسان فيه
وتمنيت أن أموت.
حين بدا أن الله نفسه قد أدار وجهه .

إنشاد : وفي الساعة التاسعة صرخ يسوع بصوت عظيم قائلاً:
إلهى - إلهى - لماذا تركتني ص ٨٣.

لقد داست أقدام الفيلة أحلام الأثنيين، وسقط قوس قزح رمادياً إلى حافة البحر،
«وتخرت» العالم. دفعوا بهما إلى مدن الموت والظلمة والعراء، حيث تقفز حولهما أحلام
المقتولين من قبل دونما ثمن.. ولا شيء يحرك هذا السكون غير رتابة الصوت الوحيد..
صوت العويل والبكاء. لقد وقفا على مشارف المثالية منتظرين أن يهبط طائر العدل دون أن
يدركا أن مئات البنادق المشرعة، سوف تنطلق في لحظة واحدة فيتناثر ريشه الجميل فوق
الأرض.. ولا يخلق فوق رأسيهما سوى الغربان. لقد غسل هذا العالم الخرتيت يديه من الدم
واستراح. فعليك أنت وحدك أن تحدد أى الموتين تختار؟! إن يسرى الجندى هنا يرصد
سرحان من خلال آلاف الخيوط المتشابكة والتي تشكل في مجملها ملامح المرخلة.. فسرحان
ليس نباتاً شيطانياً ينبت في الصحراء ويموت في الصحراء، لكنه شجيرة داخل هذه الغابة
الكثيفة المتوحشة والتي تحدد حركته وتعيد تشكيل ملامحه عبر درجات الحرارة التي تتفاوت
في الفصول الأربعة، وعبر تضاريس الليل والنهار.. السكون والضجيج «إن الإنسان في
حالة العزلة، غير جدير بالدراما، إذ لا يمكن إحداث فن أدبى في عزل الوجود عن
الإنسان».*

(*) سويسولوجية الدراما الحديثة - جورج لوكاتش.

فهذا العزل سوف يجعل منه إنساناً كهفياً يرسم صور الكائنات ليس في محاولة للتوقف أمام تفاصيلها ومن ثم الوصول إلى دلالتها وكيونتها. لكنه يرسمها درءاً لخطرهما فقط. وبالتالي يظل متوقفاً عند حدود المبهم والغامض متحركاً داخل منطقة «طوطمية» محدودة. لكنه في علاقته بالوجود الإنساني يستطيع وعبر مساحات - كبرت أم صغرت - أن يفك طلاسم الكون.. يكتسب وعيه الذي يخرج من حالة الميتافيزيقي وحالة التخدير. سرحان يدرك الآن - بعد تلك الرحلة - أن الأقدام قد داست فرحته ودهشته بالأشياء واللون، وأنه ليس هناك من يحمي الإنسان غير نفسه، ولكن هذا الإدراك والذي لم يصل بعد إلى حد الوعي، قد دفع به ياساً إلى تمنى الموت.. والذي سيعرف بعد قليل أن هذا الموت يجب أن يتحرك نحو الضفة الأخرى حيث القتلة واللصوص والقوادين.

وها هما الاثنان - سرحان والمسيح - قد وصلا إلى شرنقة الصراخ بعد أن أدار الله وجهه، ويتقدم مهرج، في ملابس رومانية صارخاً معترضاً على اتهامه.. إنه بيلاطس الحاكم الروماني لفلسطين، يعلن أنه قد أسلم المسيح للصلب لكن بعد أن أدانه الجميع، وبعد أن غسل يديه أمامهم، وأعلنهم أنه برىء من دمه، وأطلق سراح اللص باراباس لأنهم طلبوا منه ذلك. وعندما يواجه بيلاطس بثورة عارمة، يحاول إسحق تحريك الدمى إلى حد الرؤية الآخر، ولكن الثورة تزداد في مواجهة هذا الروماني. فيحاول إعادة ترتيب الخيوط مرة أخرى ثم يجدها مرات ومرات، حتى لا يعرف الجميع أي خيط يقود إلى الحقيقة، إلا الخيط الذي يريد إظهاره إسحق بنفسه. إنه يدافع عن بيلاطس الآن، فكيف له أن يعرف أن الواقف بين يديه هو المسيح نفسه. لقد كان الأنبياء والدجالون كثيرين في ذلك الوقت، ففي كل صباح يولد نبي ومشعوذ.. ثم وهذا هم المهم - الذي يريد إسحق التأكيد عليه - لو أطلق بيلاطس سراح المسيح ولم يسلمه إلى الصلب. لما تمت مشيئة الله بأن يكون المسيح على الصليب مخلصاً.

ويصمت الجميع تماماً. فيبدأ إسحق في لف الخيوط رويداً رويداً حتى تصل إلى عنق سرحان، ويطلق الكلمات حتى تسكن صدر هذا الفتى المنتظر للعدل... قد يكون المذنب بيلاطس، أو الرومان كلهم.. قد تكون فلسطين - قد يكون يهوذا هو المذنب أو اليهود كلهم.. قد يكون المسيح نفسه مذنباً، أو أن فكرة المخلص نفسها لم تعد تتواءم مع هذا العالم. بل قد يكون سرحان هو القاتل لا القاتل.

سرحان : وأي قانون هذا الذي أكون معه أنا المذنب..

أي قانون يدينني لأنني ضيعت.

أي قانون يدينني لأن عالماً بأكمله قد صار ضدي

أنكرني وهزأ بي.

في عراء من اللامبالاة واللا أمل واللا قيمة..

إسحق : قانون العالم

قانون العالم ربما يعني ذلك تماماً.

وإلا فلتخبرني بشيء واضح محدد لا يأتيه الباطل من خلف أو أمام.

به قطعت في قضيتك! ص ٨٥.

هذا هو المنطق الذى يعرفون كيف يفخخون به المناطق الآمنة، والمصيدة التى يدفعون إليها المنتظرين حركة ميزان العدل الهابط أبداً.. منطقة أن تكون الأكثر قوة والأكثر امتلاكاً للحياة.. الأكثر عنفاً ودموية ونعومة في ذات الوقت.. فهذا هو قد صار فوق صليبية أمام هؤلاء الشهود مذنباً، بينما يهتفون لإسحق الحكيم المعذب الجوال ودون أن يفهموا شيئاً.. فالظلم عدل والعدل ظلم، والأوراق الثلاثة تتحرك بخفة زائدة ومهارة فائقة فوق مائدة العالم، ورغم أن المشاهدين يتابعون لعبة التحريك بعيون واسعة، إلا أنهم في النهاية قد افتقدوا القدرة على معرفة تحت أى الأوراق الثلاثة يرقد الحق الضائع.. يكتشف المشاهدون وهم على حدود الدهشة، أنهم قد شاركوا في خداع أنفسهم بسعادة وتصفيق حماسى.. ورغم هذا الاكتشاف المثير للأسى، فإنهم يعشقون هذه المشاهدة وتظل حركتهم محددة فقط في حركة الأوراق الثلاث، وتظل عيونهم تحملق في اتجاه واحد هو مجال هذه الحركة المغناطيسية.. لأنهم ببساطة شديدة يصرون على لعب دور الرجل الشريف، والذى يصبح في هذه الحالة شرفاً خارجاً من بكاراة القرى إلى وحشية ودموية المدن، فتدوسه العربات المسرعة والأقدام العابرة تفاصيل الأسى واللهب والقهر اليومي.

في اللوحة السابعة «من يقوم بدور الأبله» نعود إلى بداية اللعبة، حيث صارت الخريطة العربية قطعة من الجبن تتنازعها الفئران وتلتهمها حتى الفتات المتناثر فوق ساق الرجل العربي، المتمدد تحت وطأة الظهيرة والصحراء معطياً ظهره للعالم، مديراً وجهه الحالم الساكن للعراء.. لقد كان الشريف حسين أمير مكة يحلم بالخلافة، فركب لورنس الضابط البريطاني الموفد إلى العرب هذا الحلم ليصل إلى حدود الأرض المشتهاة.. وعدة الشريف حسين - تحت وطأة الحلم بمساعدته في التخلص من الطرايش التركية، فنقله لورانس العرب من جيب التركي المريض إلى جيب صاحبة الجلالة. وفي تلك اللحظة التى كان فيها أمير مكة ممطياً حلمه الفردي بالخلافة دون أن يعي أنه يعدو فوق الرمال المتحركة ويغوص شيئاً فشيئاً. كان الحلم أمامه بعيداً عالياً.. وخلفه مصيدة الموت.. في تلك اللحظة كان «سايكس وبيكو» يقتسمان الخريطة العربية حتى اختفت تماماً، فيما عدا الجزء الخاص بفلسطين.. وبينما يتبادل الرجلان الأنخاب، كان هناك طرف ثالث يدخل اللعبة.. طرف كان الحلفاء يحتاجون إليه في مواجهة المحور.. ومن ثم.. حصل اليهود على وعد بلفور، وبينما كان الألمان يحرقون اليهود في الأفران، كان إيجمان الوزير النازى يوافق على ترحيل مليون يهودى أصحاب منتخبين من مجموع اليهود المعددين للأفران لترحيلهم إلى فلسطين، لقد لعب الجميع مع اليهود، ولعب اليهود مع الجميع، بينما العرب يلعبون وحدهم وهم لا يدركون حتى حدود اللعبة، فظلوا يخسرون ويخسرون دون محاولة تحريك مساحة اللعبة أو التوقف أمام تفاصيلها الدامية.

هرتزل : وتقدمت فرنسا.. وغيرها.. ولعبنا مع الجميع
وهذا ما فعلوه أيضاً.

لعبوا مع الجميع.. هذا ما فعلته أيضاً
لعبوا مع الجميع.. هذا ما فعلته إنجلترا..

ما فعلته تركيا.
ما فعله النازي.. ما فعلوه جميعاً.
(يضرب الأرض بعصاه ضاحكاً)
أما العرب فقد لعبوا وحدهم..
دور الرجل الحر..
الرجل المرتبط بوعدته حتى الموت.
دور الذي لا يصلح للبقاء.
دور الأبله.

راجعوا ص ٢٩١ «دولة اليهود» ص ٨٨

هذا هو قانون العالم وقانون اللعبة، والذي لا يسمح إلا بوجود دورين فقط، أحدهما هو دور الأبله والذي ظل العرب يلعبونه لفترة طويلة، لأن من يلعب هذا الدور عليه أن يظل منتظراً من يسند إليه دوراً آخر أو يخرج من فوق الحلبة. وها هو إسحق في اللوحة الثامنة «الفلسفة الإسحاقية» يقدم لنا فلسفته حيث العالم خليط من الرعب والفوضى، وأن عالم ما قبل التاريخ - عالم التوحش والموت المباشرة - لم يبرحنا حتى هذه الساعة، وتضئ مؤخرة المسرح بستارتى عرض إحداها تعرض صوراً للصراع الوحوش المنقرضة، بينما الأخرى تعرض صور الصراع الدامي في مناطق العالم المختلفة فيتنام - فلسطين.. أنجولا. هذا العالم المليء بالدماء والدموع والأخطاء والتوحش والاستسلام للأبله والآمال الفارغة، ومن هنا فإن إسحق - يعلن الآن - أنه يمجّد كل من مارس اللعبة دون أقنعه بدءاً من قابيل حتى الحجاج الثقفي وهتلر. ويصرخ سرحان منادياً المسيح ليأتى بالعدل والنور لينتهي كل ذلك دون جدوى.

وها هو إسحق يعرى وجهه الآن ويدخل اللعبة دون أقنعه، مؤكداً للجميع أن المسيح لن يأتى، لأنه لو جاء فسوف يوضع في إحدى المصحات العقلية مصاباً بانفصام الشخصية، وعدم القدرة على التكيف مع الواقع، أو يلقي به وسط المخمورين في أقسام البوليس. لقد لاحت الفرصة أمام إسحق ليلعب دوره دون أقنعه فألقى بأدوات الحواة ويعلق الآن نجمة داود فوق صدره. إن مساحة الحركة عند سرحان ومساحة الوعي الواقف على مشارفها، قد سمحت لإسحق أن يتحرك في كل الاتجاهات مخطماً كل المرايا، واقفاً وحده فوق المسرح تحت بقعة الضوء، مستمتعاً بالتصفيق.. لأن سرحان حتى هذه اللحظة اختار أن يشاهد الأحداث من وراء الكواليس، وهو إن تحرك، فإنها يتحرك مللاً من طول الانتظار.. حركة في ذات المكان خوفاً من تيبس الأوردة، ثم يعود إلى حالته الأولى. بينما إسحق يؤدي دوره بمهارة ويضيف إليه كلما دعت ظروف الحركة وسكون المشاهدين. بل إنه - في معظم الأوقات يحاول أن يدفع بالمشاهدين ليؤدوا الأدوار الهامشية والتي يحددها أو تحددها حركة إسحق نفسه، فيصير وحده المدرك لدلالات ورموز تلك اللعبة، والقادر على إنهاء اللعبة في اللحظة التي يريد.

إسحق : اختياري جعل منى لك خصماً.. فطريقى أن أنهش أمسك وغدك..
طريقى أن أسرق نورك لأضيء ظلمة أيامى.. أن تمتد يدي إلى كل ماله
قيمة ومعنى لديك.. بذلك أجد خلاصى.. خلاصى لدى من لا يعرف
خلاصه.. ذاك هو قانون العالم خلاصى لدى من لا يعرف خلاصه، من
يرقد فى انتظار يسوع.

فالجميع فى هذه المحكمة ينتظرون أن يأتى المسيح «على سحاب السماء بقوة ومجد كثير»
ولكن الذى يأتى هو مسيح إسحق.. مسيح هذا العصر الحقيقى القادر والذى يدخل موكبه
الآن. فى اللوحة التاسعة «المسيح يهبط» يدخل المسيح محمولاً فوق محفة مكتوب عليها المسيح
الأمريكى الجميل الوجه.. وهو بالغ الوسامة والرقّة، على رأسه غار الشوك من الذهب..
وبمقدم المسيح يصاب سرحان بالفزع والرعب.. ليس هذا أباه الذى ينتظره.. ليس هذا
مخلصه القادم عبر سنوات الموت والرمادة ليرفع عنه صليبه.. لقد انتحرت الآن تحت قدميه
كل سنوات الانتظار، وشنقت نفسها أمام عينيه الأيام الحبلى بالخلاص. والمسيح يدعو
للاقتراب منه لأنه قد جاء من أجله، رافضاً نصيحة إسحق أن يمارس اللعبة بوضوح فلم تعد
ألعاب الحواة مجدية، ولكن كل يلعب بطريقته الخاصة، وكل يركض فى طريقه المفضى إلى
المدن المفتوحة انتظاراً لمقدمه السعيد.. فتعد أذرعها وتفقأ عينيها بسيف الوهم والخرافة.
يعلن المسيح الآن أنه قادم من أجل السلام الدائم والرخاء الدائم. من أجل قضية سرحان،
فلتبدأ المحكمة حتى يضىء وجه الحرية والعدل.

فى اللوحة العاشرة «ختام القسم الأول» تعلن المجموعة انتهاء القسم الأول بقدم
المخلص الأمريكى، حيث تبدأ لعبة جديدة أخطر من رؤيا إسحق السوداء العدمية، وإن
كانت رؤيا إسحق ليست عدمية على الإطلاق وإلا كانت النتيجة التى وصل إليها - واقعياً أو
درامياً - هى بالضرورة نتيجة عدمية. ولكن إسحق يدرك منذ اللحظة الأولى قانون اللعبة،
ويعرف كيف يخرج من دوائر الحيل القديمة إلى دوائر الرعب والمباغته.. يدرك إسحق منذ
بداية الرحلة أن عليه أن يغير من ملامح الطريق حتى لا يدركه الآخرون. أن عليه أن يصل
إلى أبعد نقطة ممكنة دون أن يستريح لحظة واحدة، لذلك يخرج من عباءة الحواة والدهشة، إلى
فضاء المكاشفة وخلع الأقنعة. يدرك أن الآخرين لابد وأن يلعبوا معه - سواء شاءوا أم أبوا -
فقانون العالم يحتم ذلك. وفى نهاية اللوحة تعلن المجموعة أن هذه المسرحية لا تتحدث عن
مأساة فلسطين فلا توجد مأساة بهذا الاسم. ولكن المسرحية تتحدث عن مأساة الإنسان.
وهذا يعنى ببساطة ووضوح أن الاختباء داخل كهوف الأنا فى هذا الزمان درب من الانتحار
الجبرى البطيئ.. استسلام إرادى للقهر الذى سوف يدركك لا محالة، حتى لو أغلقت
مداخل هذه الكهوف بالطلاسم وتعاويز السلام والحياد والعزلة الآمنة.. القضية ببساطة أن
تتحرك بعيداً عن مناطق الخفافيش.. إما أن تكون مع الإنسان.. مع نفسك، أو تكون ضده
وضد نفسك ومستقبلك. عليك أن تختار فكل السبل دون ذلك مغلقة.. وينتهى القسم الأول.



يبدأ القسم الثانى وهو سفر الطاعون والذي يبتعد عن فضاء الشاعرية والكلمات الحبلى بالإيقاع والتشكيل والألوان والنار، مقرباً من الكلمات الحادة المباشرة والتي تسقط إحدى ساقها في بحيرة الجفاف، لأن هذا القسم يتعامل مع الوثائق والأرقام التي تقفز فوق منطقة الصياغات المرفهة حادة كالسكين، مشكلة منطقة تقترب من التحليل السياسى، والذي يتحول إلى سيف من الوعى يحمل سر حان بشاره قاطعاً مصيدة الإرث القديم. المواجهة هنا تصبح ما بين المخلص الأمريكى وحرية الزائفة وبين الثورة التي تشتعل الآن وتحتاج برودة تمثال الحرية، فالثورة هى الطاعون الذي يدخل الآن جسد هذا العالم حتى يستحيل إلى وباء يحتاج المعونة الأمريكية والخلاص الأمريكى. ومن هنا، فإن تحديد هذا الصراع - وصولاً إلى الحتمية التاريخية - يحتاج إلى لغة واضحة لا ترتدى الأقنعة ولا تغسل وجهها في نفس النهر مرتين، يحتاج إلى الوثائق التي تحترق دروع وتروس العواطف المتوقفة عن حدود التأثير وربما البكاء ثم الهدوء الأبدى. حقيقة فإن الأرقام في هذا الجزء تشكل منطقة واسعة بعيدة عن النهر. منطقة قد تحاصر القارىء وتضيق على عنقه حتى حدود الدوار. إلا أنها في ذات الوقت تطرح القضية بشكل لا يدخل دائرة التأويل والترجيح واجتهادات التفسير والتعليق. بحيث يصبح الخيار واضحاً.. مع من؟! وضد من؟! لقد أصبحت الطرق واضحة بعلاماتها الإرشادية الفسفورية. وعليك أن تختار بمحض إرادتك أى الطرق ستقودك إلى النهاية.. النهر أم الصحراء. الخلاص أم الموت وهماً. تترك عواطفك عند أول الطريق وترحل فوق العقل والمعرفة.

فعندما نتوقف أمام العالم، لا يعنى ذلك بالضرورة أننا نكتفى بتسجيل صورة فوتوغرافية ثابتة تحدد الوقائع والتفاصيل، ومن ثم تدخل ألوم الزمن الراكد. ولكن يعنى أن علينا بداية أن نحدد زوايا اللقطة. ثانياً تقديم هذه اللقطة من خلال رؤية شمولية تستوعب بداية - وعبر التواريخ القديمة - هذه التفاصيل، ثم تعيد تفسيرها طبقاً للموقف الفكرى بعيداً عن النظرة الأحادية أو الحيادية. حقيقة لن نستطيع من خلال هذا التفسير أن نسقط التماثيل مرة واحدة، أو بصرخة وحدة مثل أبطال الأساطير. لكننا نستطيع إحداث نوع من الزلزال - بمشاركة الآخرين وبعد تحريك مساحة الوعى لديهم - يهزها رويداً رويداً فتسقط كل التماثيل والأشياء الفاسدة. وهذا ما يحدث في القسم الثانى، فإن سر حان يكتشف ونكتشف معه جذور المأساة التي غطتها الرمال والدماء - يكتشف أصول اللعبة التي اختار دور الأبله فيها.. يمد يده الأيمن ثم الأيسر.. ثم قلبه وعقله بعد ذلك محلقاً في غلالة هفهافة حالماً بالزمن الموشى الأطراف، فسقط في أرض تأكل الحالمين والشاردين. وإن كانت رحلته في هذا القسم قد طالت بعض الشيء، وتعلقت أطرافها بالأفرع الصغيرة فكادت تسقط تحت وطأة الريح الملولة.

اللوحة الأولى «من تعاليم المخلص». هى مجرد ترديد لكلمة العدل والحرية، تنويعات مختلفة تنسج من تلك الكلمات عبارات يرتديها الجميع، وقناع يرتديه المخلص الأمريكى.. لوحة تشد ثياب الكلمات فتعري السيقان وتبدو العروق النافرة الزرقاء للجمل الممددة في

استرخاء. فالمسيح وأتباعه «وهم في أردية مرحة ملونة، بعضهم يرتدى قبعات الجنرالات وآخرون يرتدون قفازات الصيافة» ص ٩٤ وآخرون يرتدون ملابس رعاية البقر والأستاذ الجامعي الذي يدخن الغليون ويردد آخر كلمة من كلام المسيح مثل البيغاوات، يتغنون جميعاً بالحرية والعدل وخلص البشرية الذي سيتحقق على يد المسيح الأمريكي، والذي يسيطر على العالم عسكرياً واقتصادياً، ويدعون أمريكا الفتية النبيلة أن تطل عليهم وتضئ ظلامهم بشموع لنكولن وواشنطن. بينما المسيح يعلن أنه لكي يحقق العدل والحرية ويثبت خطأ إسحق من أن العالم محكمة القوة، ولكي يكون كل شيء محددًا بظاهرة بعيداً عن العدمية، فإنه ينصب نفسه قاضياً لهذه المحكمة. ويرتفع خلف منصة القضاء العلم الأمريكي وقد رسمت بداخله الكرة الأرضية.. ويجلس المخلص فوق منصة القضاء ليبدأ «في حسم وموضوعية في إطار حرية الإنسان وكرامته من أجل خلاصك ياسرحان وكل يهودى تائه - في وقت واحد..» ص ٩٦.

إنه يخفى وجهه القبيح خلف قناع العدل والحرية، ذلك القناع الذي مايلبث تحت وطأة الفقر والجوع الذي يحاصر الأرض التي لا تنبت غير الشوك والطحلب البري، مايلبث أن تنبت له أنياب حادة تفرس كل مفردات الحياة.. فما بين الجنرالات ورجال المصارف.. ما بين الأسطول والمعونة، يتحرك هذا المخلص ليرث الأرض والبشر والأحلام أيضاً. وبعد هذه التنويع المتكررة على لحنى العدل والحرية. نأتى إلى ذات الرداء - الوعي الخارجى - الذى يحتاج كيان سرحان ويكشف له المنطقة التى كان يتحرك فيها مرتداً كرجع الصوت.. فهذا المخلص المائل أمامه هو خضوعه واستسلامه.. أو موته بيد الأدوات القمعية ومنها إسحق نفسه، والتى لا تنتظر حتى إشارة المسيح لكي تبدأ في إطلاق النار وذات الرداء هنا لا تفجر الوعي عند سرحان مرة واحدة فتخرجه من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، وإنما تلتقى به في منتصف المسافة ليتوحد السيف والقبلة، فقد كان سرحان قبلها يدخل مرحلة الإدراك غير المكتمل النمو، ولكنه على أى الأحوال كان قد فتح عينيه وبدأ يتململ فوق صليبه.

في اللوحة الثانية «وظهرت ذات الرداء» تندفع تلك المرأة المثلثة والتى كانت تشاهد ساكنة كل تفاصيل القسم الأول، تخلع لثامها وتفرد عباءتها وتواجه الجميع متحدية واضحة محددة، لتضع القضية الآن أمام سرحان الذى يدرك أن الذى ينتظره لن يعود.. لقد رحل بعد أن أسلمه صليبه ودور الأبله.. وأن القابع خلف منصة القضاء ليس علامة البشارة على طريق العدل والخلص، لكنه شاهد القبر على طريق المذبحة. يتزوج وعى سرحان بذات الرداء ليخرج نهائياً من تعاليمه القديمة، والبيوت التى توشك على الانهيار والمدن المسيجة.

ذات الرداء : ليست تلك بالمرّة الأولى التى يكون فيها قاضيا جلادك

فكثيراً ما كان قاضيك جلادك

وكان العالم بكامله قاضيك وجلادك

والجلاد القاضى

وكما تاريخ الإنسان القاضى كان الجلاد

لكن مع هذا القاضى الجلاد أمام الجولة الأخيرة
حيث لم يعد هناك متسع.. فلتسمع دون أن تنسى
ما قال التائه إسحق. ص ٩٧.

وإذا كانت تركيبية الجملة هنا تتوقف عند حدود تحريك كلمتى القاضى والجلاد فوق
رقعة ضيقة تأخيراً وتقديماً، بحيث تشرنق الجملة داخل خيوط هاتين الكلمتين، ومن ثم
تنعزل بحياد وتردد عن الجملة السابقة أو اللاحقة. وتنتهى الإشارة الدلالية والمراد طرحها
من خلال الشفرة الصوتية عند الجملة الأولى، وتنتهى فى ذات اللحظة القيمة الصوتية
المستقلة والمتفردة للجملة. يصبح مابعدا إعادة ترتيب الكلمات القواقع فوق رمال الفكرة،
توزيع للحن الأساسى لا يخترق مساحات التجديد والإضافة.

وتحاول ذات الرداء تحريك مساحة التذكر عند سرحان بشاره ليذكر أن الصليب الذى
يحملة عبر هذه السنوات ليس صليبية. لقد اختفى الأب والمخلص هناك فى باسادينا وسط
الصقيع والبرودة، وبقيت أمه وحيدة فى وجه سماء صخرية لا أبواب لها ولا ملامح.. والأم
هنا تخرج من حدود الدم واللحم والأورد لتدخل حدود الأرض والناس والوطن.. الأم
التي عانت ومازالت تعاني بينما أبنائها كلهم على الصليب.. كل يحمل صليبه مرغماً أو
بمحض اختياره، حتى صاروا هم صليب الوطن الذى يحملة فوق ظهره.. لقد صارت
المأساة أغنية بلهاء غبية يرددها البعض بنشاز، والبعض الآخر أرتداها قناعاً ليخفى وراءه
وجهه الخائن الشائه. ولم تعد المسألة تحتل الانتظار أكثر من ذلك، فلا بد أن يخلع سرحان
عن أكتافه مئات الأعوام الكالحة الوجه. أن يقف الآن مشدوداً كغابة النخيل فى وجه هذا
المخلص الزائف، هذا الأخطبوط الفاتن الذى يبدأ لعبته باسم الحرية، ويرث الجميع باسم
الحرية، فعندما بدأت وحوش أوروبا تتهاوى وتصيبها الشيخوخة والعجز، بدأ يمد أذرعه
الطويلة ليحتوى كل هذه التركة، ويحول هذه الوحوش المحالة للمعاش إلى لاعبين من
الدرجة الثانية فى سيركه العظيم، أن يخلع عن وجهه قناع الحرية. ولأنه يدرك تفاصيل
المرحلة وحدود اللعبة التى يرسمها والرقعة التى يحددها للحركة، فإنه قد أنكر إسحق التائه
عندما أوشك أن يكشف ما وراء القناع ويعرى وجهه الحقيقى. أنه يلعب لحسابه وحده..
مجرد أدوات متحركة لتكامل اللعبة كما يريد، ومن ثم فهو يعرف جيداً كيف ومتى ينكر
أصدقائه وفى الزمان والمكان الذى يحدده. وإذا كان سرحان يريد أن يدخل الحلقة دون أن
يسقط عند أول نتوء، إذا كان يريد أن تكون المواجهة مابينه وبين قضية العالم.. - الاستغلال -
واضحة ومحددة. فعليه أن يبدأ فى نزع الأقنعة.

فى اللوحة الثالثة «ذات الرداء.. وأسباب البلاء» يحاول المسيح الأمريكى وحاشيته دفع
ذات الرداء إلى ما وراء مساحة الحركة عند سرحان، بحيث يصير تحت ضوء الشموع الخافت
فى معبد الإله وكاهنه الأعظم، لا يرى إلا تلك الصور المعلقة فوق المذبح.. وماعداها يصير
مهزوزاً مشوشاً بلا ملامح. يحاول المسيح الأمريكى ألا تجذب ذات الرداء مساحة مهما كانت
ضئيلة - من بين أطرافه الممتدة حول الكرة الأرضية، فهو يتهمها بأنها تغرر بالشعوب

الصغيرة المسكينة في الأرض العربية وسواها، فتلبس العدالة والحرية أثواباً ملطخة بالدم، تعم الفوضى والقهر والإخفاق. ولأنه هو وحده الباحث عن خلاص الإنسان. هو وحده الجميل البهي القادر على صنع العوالم التي يريدها، فإنه يدعو إسحق القديم واليهودي التائه الحقيقي وليس المزيف ليعرض أمامهم مشاهد من العذابات المحزنة.. إنه يدفع بكاهنه الأعظم ليدخل الآن معبده ويشارك في عزف التراتيل وإحراق بخور الكلمات حتى يفقد سرحان وعيه، لا يرى خلاصاً غير الممنوح له على مائدة المخلص حتى لو كان فتات العالم.

يدخل إسحق الثاني في اللوحة الرابعة «صندوق الحكايات القديمة» من خلف الدمية التي رفعتها حاشية المسيح وتمثل وحوشاً خرافية، وهو لا يبدو مثل إسحق الأول التائه الجوال، إنه لا يبدو كممثل رديء وهو هادئ هدهو السفاحين وأنيق ويبدو كرجال الأعمال الكبار. يحمل حقيبة بيد ويده الأخرى سوط» ص ١٠١ ويفتح إسحق الثاني صندوق الحكايات القديمة.

إسحق الثاني : الرب إلهي شاهد على أن البشرية لم تنجس لما اقترفته في حقنا.
لم تنحن بما يكفي من وطأة الزمن الفادح..

إنها نفس الحكايات التي يحملونها على ظهورهم منذ البدايات الأولى لتلك الرحلة الدموية، يجعلون منها إبراً محمّاة يفتقون بها عين العالم ويشكون ضمايرهم ويثقبون جيوبهم فتساقط الآهات والألم والنقود. وها هي حاشية المسيح يستديرون إليه كاشفين ظهورهم معلنين أنهم ينجلون وينحنون. ويلهب إسحق الثاني ظهورهم بالسوط وهو يعيد الصور القديمة داخل صندوق الدنيا. فبعد سرجون الأشوري يقوم بختنصر البابلي بهدم مبعده سليمان ويسوق آلاف اليهود إلى بابل. وعندما تم بناء المعبد مرة أخرى عام ١٥١٥ ق.م، جاء تيوتس الروماني ليدمر المعبد مرة ثانية ويقتل ٦٠٠ ألف يهودي. «ولم يكتف الرومان بذلك.. فمع الميلاد ومازعموه من مسئوليتنا في صلب يسوع.. تتابع الآلام.. حتى تبلغ قمتها عام ٤٣٨ الميلادى.. حين أعلنت الإمبراطورية الرومانية المسيحية قراراً بالتفرقة الواضحة في معاملتنا وتبع ذلك مزيد من الشرور والعذاب وبالعذابي.» ص ١٠٣ ويواصل إسحق الثاني حكايته بينما يواصل جلدتهم بالسوط وهم ينجلون وينحنون ولا يتألمون، يحكى إسحق عن هتلر وماحدث لليهود في معسكرات تري لينكا وترنين وأوسفيش. إن إسحق الثاني هنا يحيل صندوق حكايته القديمة إلى سوط يجلد به ضمير العالم مثلما يجلد ظهورهم، فيهتفون جميعاً وكأنها يخرجون هذا الشعور الأبدى بالذنب، كان لابد أن تقوم دولة إسرائيل.

ولكن ذات الرداء لا تريد أن يتوقف سرحان أمام صندوق الحكايات القديمة والتي يصبغها ويلونها إسحق.. يختار الرمادي والأحمر.. ويشكل المساحات بالسوط، فيصبح العالم محزوناً بين اللونين.. منحنيّاً أمام السوط. ولكن ذات الرداء تريد أن يعبر هذا الفتى سرحان إلى ما وراء هذه الحكايات.. إلى اللون الواحد والوجه الواحد، فيبدأ خطواته نحو

النهاية الواحدة. في اللوحة الخامسة «ماوراء صندوق الحكايات القديمة» نعود إلى أصل الحكايات التي صاغ منها إسحق قصائد عذابه واضطهاده - نرتد إلى تلك الخيوط التي حاول إسحق أن يجدها سوطاً يلهب به ظهر العالم.. لم يضطهد العالم اليهود كما حاول إسحق أن ينقش مراثيه فوق أحجار التاريخ، ولكن أغنياء اليهود هم الذين اضطهدوا فقراءهم.. لقد حرص أغنياء اليهود عبر العصور على عزل اليهود الفقراء لتظل الصورة المأساوية ماثلة في أذهان العالم من سرجون الأشوري وحتى هتلر، فأغنياء اليهود هم الذين حالوا دون اندماج بقية اليهود مع البابليين وأحكموا حولهم العزلة. وأغنياء اليهود هم الذين قدموا الهدايا إلى عائلة القيصر الروسي عندما تم إعدام العمال اليهود.. وأغنياء اليهود هم الذين دفعوا بفقرائهم إلى أفران الغاز النازية.. ثم استجدوا العالم باسم الضمير الإنساني. إنها لعبة اليهود التي يجيدون رسم أدوارها، وتحديد نهايتها.

ويدخل إسحق الأول. إسحق الجوال. ويتساءل الكورس أيها اليهودي التائه، وتعلن ذات الرداء أن إسحق الأول هو اليهودي التائه، أما الثاني فهو يعرف طريقه جيداً، عكس الأول الذي غرر به باسم الخوف والجهالة. وهنا نقف أمام هذه المقولة.. فليس هناك يهودي تائه ويهودي يعرف طريقه، فإسحق الأول كان يعرف طريقه، يعرف مايفعل بالضبط، لكنه كان يتحرك وفقاً لظروف اللعبة وداخل إطار تلك المرحلة، بينما إسحق الثاني يلعب اللعبة طبقاً لمواصفات اللعب المعاصر، مثلما يلعب المخلص الأمريكي الذي ورث الوحوش القديمة حينما أصابته الشيوخة، ثم دربهم وروضهم ليصبحوا مجرد لاعبين مطيعين داخل سريره العظيم، إنه يدرك حدود اللعبة للدرجة التي تجعله يعرف متى ينكر أصدقاءه، يتخلص منهم إذا لزم الأمر.. ومتى يضمهم إلى صدره بحنان بالغ. لقد أنكر إسحق التائه حينما أوشك أن يكشف أوراق اللعبة ويظهر ما وراء قناع المخلص، ويعرف الآن كيف يحرك إسحق الثاني داخل حركة المعبد الطقوسية.

لم يكن إسحق الأول إذن مخدوعاً كما تقول ذات الرداء، لم يكن تائهاً في الأرض لا يعرف طريقه، لكنه - ومن خلال اللوحات السابقة، كان يعرف كل تفاصيل السيرك وأى لعبة عليه أن يؤديها. لقد ترك أدوات الحواه حينما أدرك أنها لم تعد النمرة المفضلة أمام المشاهدين، لم تعد تثير الدهشة، ولم تعد تمتلك قدرته القديمة على الخداع البصري، فقرر أن يختار لعبة أخرى تتناسب وظروف المرحلة وتتواءم مع قدراته وقدرات الآخرين، فالمسألة تتوقف فقط عند حدود تبديل الأقنعة، ولكن النهاية التي يريدها واحدة عبر العصور ورغم اختلاف التفاصيل والملاح.

ثم نأتى إلى اللوحة السادسة والسابعة واللتين تتوقفان عند ماهو مألوف وعادى والمعروف مسبقاً، إعادة طرح الصور القديمة، ولكنها هذه المرة صور تلونها الكلمات المحلقة في فضاء التشكيل اللغوي والجمالي، جمل تخلق في دائرة مغلقة رمادية فلا تخرج منها حاملة دفاتر الألوان، ولا حتى تتحرك داخلها قافزة لأعلى. ومن هنا، كان من الأجدي أن نقفز مباشرة إلى اللوحة الثامنة والتي تلتصق باللوحة الخامسة راصدة تفاصيل تراثيل العذاب

التي حرص اليهود على ترديدها بشكل دائم رتيب، وحاول العالم المتحضر وقفها بمزيد من الدولارات حتى لا يصاب بالصمم والألم النفسى.

فاللوحة السادسة «الفتى يستجمع مرارة التاريخ للمرة الأخيرة» تعيد ترديد ذات النغمة مرتدية أثواباً لغوية جديدة، لكنها لم تستطع أن تخفى - رغم الترميمات والتحليق الدائم - ذلك الوجه القديم المعاد، فنحن هنا نتوقف عند حدود الجمل المطروحة في اللوحات السابقة من القسم الثانى، من أن هذا المخلص القبيح يسيطر على العالم من خلال طريقين لاثالث هما، الصيارفة والجنرالات.. الخبز للطائعين الجائعين، والقنبلة للعصاة المحاولين الخلاص، وأن لكل طريقة زمانها ومكانها.

ذات الرداء : كل شىء ينطلق فى الوقت المناسب ..

الكلام والجنيهات الذهبية ص ١٠٩

وإن سرحان مازال واقفاً عند محطات الوعى الأولى دون أن يتقدم خطوة واحدة إلى الأمام.. مازال لا يعرف كيف تبدأ الرحلة، بل إنه فى هذه اللوحة يعود إلى الوراثة مخلفاً مساحات من الوعى كان قد اكتسبها فى اللوحات السابقة، وبدأ يلتف ثانية بضابية الرؤى.

سرحان : كل من إسحق الخادع والمخدوع.. عرف طريق العالم

لكن أنا ماذا أفعل، وطريق العدل طريقى..؟

ونعود إلى الوراثة.. فإذا كانت دورة الوصول فى اللوحات السابقة، هى دورة سريعة حادة تفضى إلى الخط المستقيم، فإنها هنا دورة محاصرة فى الدوائر مما يجعل الحركة، حركة مصابة بالدوار وليس حركة إدراكية تبحث عن الفعل. فالتساؤل المطروح هنا ليس تساؤلاً تعجبياً أو محطة لإعادة رصد المحاولات الأولى ومن ثم إكمال الرحلة، ولكنه تساؤل عاجز ينتظر أن يحركه الآخرون.. سرحان هنا - ومن خلال المنولوجات - يبحث عن العدل ويتساءل عن الشر الذى يملأ الكون، وهل يمكن نشر سفر القوة مع سفر العدل الضائع؟! وهى نفس الأسئلة المطروحة من قبل، وقبل بداية رحلة ذات الرداء، كان من الممكن أن تحتوى الأسئلة هنا صيغ الفعل وصيغ احتواء العالم، وصيغ البحث عن مكان من الغضب وأسرار القنبلة، بدلاً من هذا السرد المعاد والذى يتوقف بنا - كما قلت مسبقاً - عند حدود البلاغة فقط.

وإذا كان من الممكن القفز فوق اللوحة السادسة، فإن اللوحة السابعة كان من الممكن التعبير عنها بجملة داخل اللوحة الثامنة بدلاً من هذا السرد، خاصة أن المسرح التسجيلى لا بد وأن يكون أكثر سرعة وسخونة حتى يصل إلى وعى المتفرج بشكل لا يجعله يستعجل النهاية، ولا تتابع عيناه الوجوه الملولة داخل القاعة المسرحية، لأن المعلومة أو الوثيقة هنا لا يمكن أن تدفعنا للتفاعل معها لو قدمت بطريقة السلوموشن، ولا يمكن أن تجعلنا نركض معها إذا كانت تتحرك بطريقة شارلى شابلن، لا بد أن تخرق المساحة كالرمح الذى يفجر الدم والألم والصراخ عندما ينغرز فى اللحم. ففى اللوحة السابعة «قصة الزواج الشرعى» يقدم لنا

يسرى الجندي الحلم اليهودي بامتلاك الأرض العربية وهو ما سبق ذكره في اللوحات السابقة، والزواج البريطاني اليهودي.

كامبل بزمان: بفضل ذكاء وحكمة السادة المؤتمرين في هذا تهيأت للأسد البريطاني زيجة سعيدة سوف تملأ حديقته الشرقية بالأشبال ص ١١٢.

وهذه هي المعلومة الوحيدة الجديدة في هذه اللوحة، والتي مستوقف أمامها مرة ثانية في اللوحة التاسعة عندما يكتمل الثالث الزوج والزوجة والعشيق، ثم نتوقف مرة أخرى أمام اضطهاد اليهود وكيف حافظوا عليه ليخدموا قضيتهم، وهو ما سبق طرحه في اللوحات السابقة، وسيعاد طرحه أيضاً في اللوحة الثامنة.

الرجل: وإذن يمكن القول أن هتلر.. قد أدى لنا أعظم الخدمات ص ١١٤

وهو ما سيعود ليفي أشكول ليؤكد به بشكل تفصيلي في بداية اللوحة الثامنة، وكأننا في اللوحتين السابقتين نتوقف عند حدود إعادة ما هو مطروح من قبل، ثم تقديم رؤوس موضوعات تشرحها اللوحات التالية، وهو ما يجعلنا غير قادرين على عبور الحد الفاصل بين الوعي والغيوبة. غير قادرين على امتلاك لحظة الشعور الكاملة نتيجة دوار البحر الذي تفصيلته الوحيدة المتاحة، هي المياه من كل جانب والتي تتخلص من حافة السماء، ولا شيء غير ذلك يلوح في الأفق سريعاً فيخرجنا من حالة اللاحركة.

في اللوحة الثامنة «شيء عن أبطال الحركة» نعود إلى التأكيد على أن اضطهاد اليهود كان محسوباً بدقة، لكي تظل الصورة ماثلة في الأذهان، من ناحية أخرى كان نتاجاً طبيعياً لتضارب مصالح أغنياء اليهود، ومحاولة اندماج فقرائهم في جموع الكادحين عبر الخريطة كلها.. لقد لوحوا لهم بالاشتراكية لاستدراجهم فقط، لأن الاشتراكية تعني الحل الحقيقي.. تعني الاندماج في معركة الإنسان الواحدة، وهذا ضد مصالح أغنياء اليهود. والشهادات المقدمة هنا، هي شهادات زعماء الحركة أنفسهم.

ليفى أشكول: كان من المحتتم أن يصل نصيب معين من اليهود بدوره إلى الأفران.

وطالما أن الأمر كذلك، فقد كان عمل المكتب أن يخدم الرجال والشباب والنساء الأصحاء اليسوريين.
أما العجائز والمرضى فلا مفر.

تركهم للأفران.. ولهم الجنة والخلد ص ١١٥

د. نوسيك: تمت الخطة على مرحلتين أولاً القضاء على عجائز اليهود الألمان وفقرائهم.. ثم تبع ذلك ترحيل الشباب إلى فلسطين كي يصبحوا رواداً محاربين.. وكما قلت، كانت المرحلة الأولى مريرة.. ولكن من أجل المستقبل.. تهون التضحية. ص ١١٥.

هذه هي حقيقة الاضطهاد وكما يرويها قادة الحركة أنفسهم، بل وصل بهم الأمر إلى نسف السفينة باتربييه والتي تقل ٢٠٢ من اليهود بالإضافة إلى طاقمها الذي يبلغ ٥٠ شخصاً، عندما رفضت السلطات البريطانية استقبالها، وادعوا بعد ذلك أن ركاب السفينة هم الذين نسفوها، لتتحول هذه الجريمة إلى أسطورة يرددونها..

ظل الشخص : انظروا يا شعوب الأرض هاهم اليهود.. الموت لديهم أفضل ألف
ألف مرة من فراق أورشليم. لا شيء يزعجهم عن تلبية نداء
القلب أبداً أبداً .

لقد تخلص اليهود من العجزة والفقراء والذين يشكلون - عبر رحلتهم الدموية - مناطق مفعخة تسحبهم دائماً للورا، ثم صنعوا من عظامهم أجنحة يخلقون بها فوق التاريخ، صنعوا من جماجمهم خزائن تمتلئ بدولارات العالم. لقد تعودوا عبر رحلة قفز الحواجز التي يتقنونها، أن يمدوا أيديهم لكل المستغلين القاهرين بدءاً من البابليين وحتى هتلر والأسد البريطاني، وأن يسقطوا من سلاهم الفقراء، وبعد أن تمتلئ قصائدهم بالمرائى الطويلة والدموع التي لا تتوقف، والمرارة التي يتجرعها العالم رغماً عنه، حتى يكون القفز إلى أوسع مساحات ممكنة، وبأقل عدد ممكن من القفزات. وهذه اللعبة هنا لا تحتاج إلى الدخول في حلبة التساؤلات ودهشة التأويل والمفاجأة، أو التوقف أمام مناطق القفز، توقف مرتعد من أثر الصدمة الكهربائية. لأن اللاعبين أنفسهم هم الذين يقدمون تفاصيل اللعبة وأسرارها، بالتالي يخرج المشاهدون من حالة الدهشة الغيبية إلى حالة الاستيعاب والفهم، ومن ثم حالة الحركة والتي تبدأ بخلق تلك الأردية البالية المليئة ببقايا الزمن العاجز والتواريخ المقيمة، والطقوس البليدة.

في اللوحة التاسعة.. ينتقل اليهود إلى مرحلة جديدة وبقفزة واسعة سريعة.. وبعد أن أصبح الزوج القديم الأسد البريطاني عاجزاً عن السير أبعد من منطقة الحلم القديم. فحتى عام ١٩٣٩ كان هناك توافق تام بين مصالح الطبقة الإنجليزية الحاكمة، وبين زعماء اليهود والصهيونية في منطقة الشرق الأوسط، وكان الأسد البريطاني قادراً على تحريك رقعة المصالح إلى الاتجاه الذي يريده، أن يتجول في تلك الغابة سعيداً منفرداً، بينما تهدأ مساحات الصوت الواهين وتسكن الأنفاس اللاهثة تحت وطأة الزئير المدوي. ولكن الأسد اكتشف فجأة أن الغابة بدأت تضيق عليه، تحاصره مساحات الصوت التي صارت ضجيجاً، وتخنقه الأنفاس التي صارت حراباً، وأنه عاجز عن تجواله القديم واكتشف اليهود أن ذلك الأسد لم يعد يصلح للقيام بدور الزوج، فكان لابد من البحث عن عشيق جميل قوى يكمل اللعبة.. فزواج المصلحة ينتهي بالتأكيد عند الشعور بالعجز عن مواصلة اللعبة.

في اللوحة التاسعة «قصة الزواج.. والزوجة والعشيق» يطل الأمريكي جميل الوجه، ويتقدم كى تسلم الرأسالية الأمريكية المبادرة وخيط الدمى من الأسد العجوز مسيح العصر الماضي. وبدأت الأبواب تنفتح على مصراعيها وتحت راية الصهيونية، لكى يتسلل رأس المال الأمريكي إلى مناطق مختلفة في مملكة الأسد البريطاني العجوز، فخلال عشرين

عاماً خضعت معظم فروع الاقتصاد الفلسطيني لرأس المال الأمريكي.. وبدأ العشيقي الأمريكي يحل محل الزوج الإنجليزي تدريجياً، فبدأ الانجليز بفرض القيود على هجرة اليهود، ولكن الاحتكارات الأمريكية كانت قد استلمت مبادرة اللعبة، وكان الأمريكي الجميل الوجه قد اتخذ موقفه ولم يعد أمامه سبيل للتراجع.. ومن هنا.. بدأت الأصوات ترتفع لحماية إسرائيل.

آخر : ٦٣ شخصاً من مجلس الشيوخ و ١٨١ شخصاً من الكونجرس، يطالبون في عام ١٩٤٢ بإعادة بناء الوطن اليهودي.

آخر : وأغلبية المجلسين تتوجه في عام ١٩٤٥ إلى ترومان يدفعونه لفتح فلسطين أمام هجرة اليهود. ص ١١٧

ومن هنا بدأت اللعبة تخرج من دوائر المراوغة إلى الخط الواضح.. لم تعد المسألة بالنسبة لليهود، مجرد إيواء ثلاثة ملايين أو حتى خمسة ملايين يهودي في دولة، ولكن المسألة هي الاستيلاء والقتل وطرد أصحاب الأرض الحقيقيين إلى العراق، ثم عبور حدود الخريطة العربية كلها. وأن القوة هي الطريق الوحيد لتحقيق وجودهم.

مناحم بيجين : وإذن.. فأنتم أيها الإسرائيليون يجب ألا تأخذكم الرأفة عندما تقتلون عدوكم. عليكم ألا تشفقوا عليه مادمن لم نقض على الحضارة العربية بعد.. الحضارة العربية التي ستبنى على أنقاضها حضارتنا.. أيدوا بلا شفقة. ص ١٢٠

وبدأت عمليات طرد واسعة وبالقوة للسكان العرب وإحراق قراهم بدءاً من مايو ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٦٨، وبدأت عمليات القتل والإبادة منذ ذلك التاريخ ولم تتوقف حتى هذه الساعة. بدأت رحلة الآلة العسكرية الإسرائيلية فوق جسد الوطن.. يتزامن القهر والموت والشجب والوطن المستباح.. يتزامن الموت المعلن في فلسطين وكل البلاد الباحثة عن الخلاص. في خلفية المسرح تتداخل صور طرد العرب وإبادتهم مع صور القهر والعنف الذي تمارسه قوى الاستغلال في جنوب أفريقيا وأنجولا والهند الصينية، حتى تصبح كتلة حمراء دامية.

ويندفع سرحان في غضب ودهشة إلى ذات الرداء باحثاً عن من يمد له - وسط هذا العجز الذي يسحقه - يدين من لحم ودم.. يريد الخروج من حصار الكلمات التي تتشكل عوالم من الموت والدهشة والانتحار، إلى رحابة ما هو محسوس ومادى ليتشكل عوالم من الفعل والبراءة.. يريد أن يستر عريه الدائم، يخرج من تلك الصحراء والعجز والعذاب الذي أصبح شاهداً قبر.. إنه يريد طوق نجاة حقيقى يخرج من حالة الغرق، لم يعد يجدى الصراخ.. وعليه الآن أن يعبر نصف المرحلة.. وها هو الآن يبدأ محطته الأخيرة.. ويستتر عريه برداء الثورة والفعل النبيل.

ذات الرداء : لم تكتمل الرؤيا بعد.. لكن لنسرع.

ذاك ردائي تستر عريك

هاك ردائي ولتقدم به

وهناك تكتمل الرؤيا دون مزيد ص ١٢٢

إنه رداء يسوع المصبوغ بدم قلبه، أرسله إلى سرحان بدلاً منه.. ألقى السيف على العالم ورحل، ولم يعد الآن أمام سرحان إلا أن يتحرك .. وترتفع تراتيل غريبة أقرب إلى نشيد عسكري أو مارش ، ويظهر بالخلفية ظل المسيح، ويظل يكبر حتى يملأها.

صوت يسوع : فليرفع عنك صليبك يا ولدي.

فليشف ردائي عجزك سقمك.. سقم العالم.

لكن يا ولدي فلتدرك هذا.

أن ردائي لا يسعك

لكن إن أوسعت لكل العالم داخله يسعك.

يكشف أرض الحب بضوء النار.

كي يدرك كل الآتين غداً.

معنى كل الكلمات الفارغة المعنى ص ١٢٢

لقد بدأ سرحان يخرج من منطقة العراء إلى منطقة الثورة، بدأ يدرك أن هذا الثوب يملئة بالأسرار، يفتح كهوف الطقوس القديمة، فيخرج من الظلمة والرماد إلى الضوء الذي يتوهج، يدرك سرحان الآن أن عليه أن يغلق الدائرة، فتسرى الرعدة الكهربائية في الأوردة وتمتلئ العروق بالدماء. وتخرج المدن من هجرتها الدائمة عبر الصحراء. يدرك سرحان الآن أن الوطن لم يعد مجرد كلمات تبحث عن صياغة جديدة، بل صار قبلة تبحث عن لحظة ومنطقة الانفجار، أغنية يرددوها الصبية وهم يسدون المنافذ بالحجارة.

ونصل إلى اللوحة العاشرة والأخيرة «الطاعون» حيث بدأ جنرالات وصيارفة المخلص الأمريكي التحرك السريع في محاولة لضرب الثورة أو الطاعون قبل أن يحتل مساحات واسعة، ولكن المخلص لا يريد أن ينهي اللعبة بكشف الأقنعة، يريد أن يحافظ على وجهه الجميل وملامح المخلص.. يتحرك المسيح وهو يرتدى أقنعة الوداعة والرقبة البالغة، ويحاول أن يقنع سرحان بخلق هذا الرداء، لأنه هو مخلصه الوحيد.. قاضى هذا العالم.. لكن سرحان بشارة كان قد خرج للمرة الأخيرة من العراء.. قد غادر حيرته ودهشته إلى الأبد، قرر أن يخلع صليبه ليخلق فوق الظلمة والموت، ويصل إلى الوطن.

سرحان : يا قاضى هذا العالم ومخلصه.. يا قاضى الجلال

لن تخلع عنى هذا الثوب الطافح بالأسرار

لن أمتحك ردائي هذا لكني أمتحك صليبي

(يرفع الصليب من على الأرض ويرميه أمامه)

هو قفازى فى وجهك ألقيته. ص ١٢٣

ويحاول المسيح للمرة الأخيرة، أن يقنعه بأنه سيد هذا العالم، ولن يصمد هذا الطاعون أمامه في أى مكان في العالم، بينما تتدافع في الخلف مشاهد عن الحروب في سايجون وفيتنام والكونغو والمنطقة العربية. إن المسيح الأمريكى يريد المنطقة على ماهى عليه، لا تغيير لا وحدة، لأن الوحدة سيئة كالطاعون، تعنى أن تسير تلك في المنطقة على قدمين، وأهم مايصنعه إسحق أن يمنع ذلك بالقوة، هذا دوره في المنطقة العربية، وهكذا يخلع المسيح الأمريكى وأعوانه أقنعة التمثيل.. تتعري الوجوه الحقيقية، وتبدو الملامح الشائثة. يعلن المسيح الأمريكى أن أقدامه في كل مكان وأن أتباعه يتشرون على سطح الأرض، ولن يجديه رداء الثورة.. لن يكسب من وراءه إلا الموت، فعندما رقصت مصر برداء الثورة ومدت قبضتها في وجه الأمريكى، كانت هزيمة ٦٧، فماذا سيفعل سرحان؟! وتتكشف الملامح أمام سرحان أشد قسوة وبشاعة، وتضيء أمامه الرؤيا ويطلع الحلم.. يدرك أن رداء الثورة كما قال له السيد - لن يحويه وحده أبداً، لابد أن يحوى داخله عذاب الجميع مهما كان جسيماً وفادحاً.. إن المعركة هى معركة الإنسان. وإذا كانت كل قوى الأمريكى متوحدة في الأرض، فلا بد أن نعرف الآن كيف نوحّد الإنسان على هذه الأرض حتى لا تسحقنا الأقدام. إذا كانت القوى الاستعمارية تفرش عباءتها السوداء على العالم فتغطيه الظلمة والصقيع، فلا بد أن تتجمع المصابيح الصغيرة لتخترق حدود اللون الأسود، وتحترق العباءة، يطلع فجر الإنسان ومجد الإنسان، تلك الرؤية الشمولية والوعى الجمعى والفعل الجماعى هى مفردات الخلاص، وسيوف المرحلة. فالقضية واحدة عبر الأزمان والأمكنة.. قضية الإنسان.

سرحان : اتحدوا ياكل الفقراء

اتحدوا فى غضب لا يرحم

يحرق كل قلاع المعبود.

كل خيام القهر. عذاب المقهورين.. عذابى.

اتحدوا ياكل الفقراء بهذى الأرض العربية.

اتحدوا كى نبحر في بحر العالم كالمردة.

اتحدوا لنشارك في تصفية التركة مع فقراء العالم.

اتحدوا لنشارك في إبراء العالم من سقمه.. ياكل الفقراء. ص ١٢٨

ويظلم المسرح تماماً، بينما تسمع طلقات متتابعة على الفور. ثم يضاء المسرح فنجد سرحان وحده في أقصى المقدمة وفي ثياب عادية.. وديعا هادئاً.. يتردد صوته خافتاً:

سرحان : أنا سرحان بشارة سرحان الفلسطينى.. أطلقت رصاصتى على

الأمريكى روبرت كيندى في ٥ يونيو سنة ١٩٦٨

وتكتمل الدائرة، بالعودة إلى نقطة البداية وهى إطلاق سرحان رصاصاته الخمسة على روبرت كيندى.. إطلاق الرصاص بدلاً من حمل الصليب.. القوة بدلاً من البكاء على أطلال الزمن القديم.. وتنتهى مسرحية اليهودى التائه، والتي كتبت أول ١٩٦٨ وبداية ١٩٦٩ م.



لقد حاول يسرى الجندى من خلال اليهودى التائه، أن يرصد القضية الفلسطينية ليس بمعزل عن معطيات الواقع العربى أو العالمى، لم يقطع شعره معاوية بينها وبين الثورة التى تشتعل فى الكرة الأرضية، لكنه قدمها من خلال علاقاتها الجدلية مع قضايا الإنسان عبر مساحة العالم. لأن يسرى الجندى يدرك بداية، أن قضية الإنسان واحدة.. إن قوى الاستغلال واحدة مهما اختلفت الأقنعة ومهما تغيرت تفاصيل اللعبة، ولكن يتبقى فى النهاية أن شكل السكين الذى ينغرس فى الأحشاء واحد. وأن قضية الفقراء والمقهورين واحدة.. فقط عليهم أن يتوحدوا.. سيف جوار سيف حتى تصير الأرض غابة من السيوف المشرعة، وطلقة جوار تلك حتى يشتعل هذا الفجاء الرمادى الساكن.

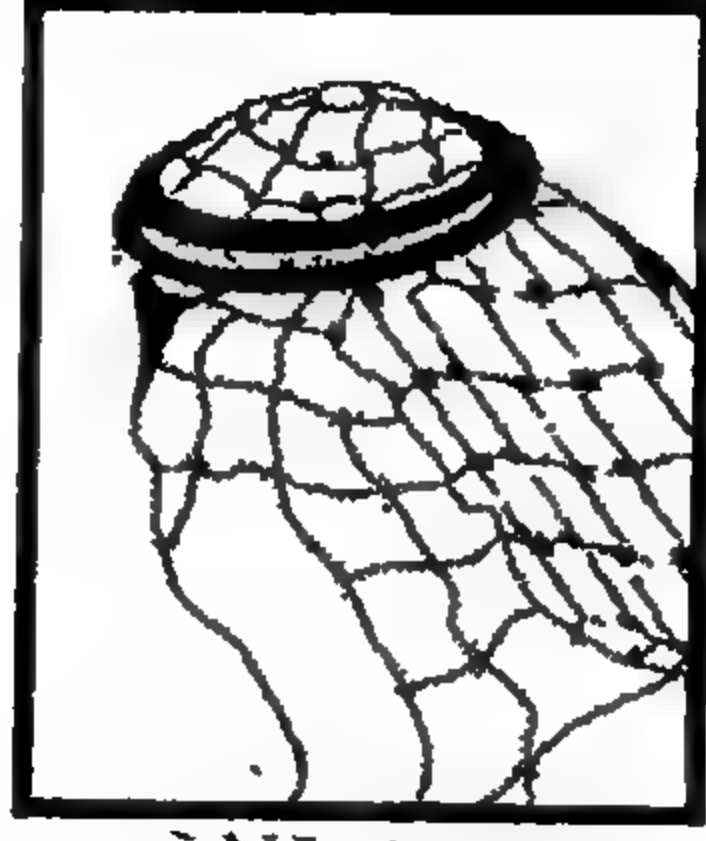
لقد جمع يسرى الجندى المادة التاريخية، ولم يكتف بمجرد طرح هذه المادة تأكيداً للقضية، وإنما تعدى حدود الطرح المطلق إلى محاولة إعادة طرحها من خلال رؤية تمتلك القدرة على إعادة صياغة العالم، فالوثائق عندما تتجمع هنا، لا تصبح مجرد تجميع قطع متناثرة ممزقة لتكتمل الرؤية، مجرد محاولة لإعادة لصق الصورة. ولكن الوثائق عندما تتجمع وتتداخل هنا، تتعدى حدود الصور الدهشة، إلى حدود وجهة النظر الألم.... حدود الصدمة.. واستخدام الوثائق يحاول دائماً أن يفر من إطار التعليمية ليصبح داخل نسيج العمل نفسه، جزء متكامل.. وهنا تكمن خطورة المسألة، لأن استخدامها يجب أن يكون بالضرورة محسوبا وبشكل دقيق بحيث لا يصبح صوتاً نحاسياً داخل مجموعة الأصوات المتناغمة.. وبحيث لا يكتشف الكاتب فجأة أنه قد ضل فى متاهات الغابة وهو يطارد أكبر كمية ممكنة من هذه الوثائق. فليس المهم أن يمتلئ العمل بالوثائق، بقدر ما يمكن للوثيقة الواحدة أن تفعله داخل سياق العمل. ولقد استهوت الوثائق يسرى الجندى فى أحيان كثيرة. لدرجة حشد أكبر قدر من الوثائق والمعلومات والتواريخ وتتبعها طوال قسمى المسرحية، فهو فى محاولته لرصد القضية فى علاقتها بقضية الإنسان عبر الأزمنة المختلفة، ومحاولته ملاحقة التاريخ عبر تلك المرحلة، قد توقف عند تفاصيل صغيرة ووثائق جعلتنا نستريح فى الظل حتى يبدأ القطار رحلته مرة أخرى، جعلتنا نتوقف فى بعض الأحيان ونفتقد القدرة على متابعة تحليل هذا الطائر فى فضاء ملبد بالغيوم، لأن هذه الوثائق والتواريخ، قد حاصرت حركة سرحان القضية، وفى ذات اللحظة حركتنا نحن كمتابعين وراجلين معه فى ذات الرحلة. ومن هنا فإن القضية ضعفت حركتها فى بعض المناطق. عندما حاصرتها أطراف الأخطبوط القوية وضغطت عليها بشدة. نحن أمام هذه الكمية الهائلة من الوثائق والمعلومات والتواريخ والشهادات نتوقف ولا نتقدم.. نتأمل ولا نفكر.. نندهش ولا نفعل.. نفتح أفواهنا لكن الكلمات تموت قبل خروجها.

ودائماً ما يلجأ يسرى الجندى إلى المونولوجات الطويلة والتى تصبح فى بعض الأحيان مجرد قصائد كاملة قائمة بذاتها، لأنه يعشق الصياغة الشعرية، وإعادة تركيب الجملة تقديماً وتأخيراً بعيداً عن المألوف والعادى، وهذا العشق يؤدى بدوره إلى عملية تداعى الجمل تداعياً شاعرياً وليس تداعياً ميكانيكياً على أساس التقارب بين الصوت والمعنى بسرعة أكبر،

وهذا التداعى الشعرى لا يقتحم ولا يداهم اللجظة، بقدر ما يتوقف أمام التحليق اللغوى، فلا نرى ماسوف يأتى كما يقول أو توبرام «.. إن من يلصق أذنه بالأرض فى أوقات الحرب، سيسمع صوتاً ما سوف يأتى دون أن يرى ماسوف يأتى متشماً فى الحديد المقتحم، بما فيه من خروج على القانون» (*) فهذه المنولوجات والحواريات الطويلة تجعلنا نخرج من حدة السكين، ننزل من فوق حافة السيف لنحلق فى فضاء الكلمات، نرتعش رعدة الهيام اللغوى وليس رعدة الفعل المسرحى، وهو ما يريد أن يحققه بالضرورة الكاتب يسرى الجندى من خلال اليهودى التائه، فالألم فى هذه الحالة لا بد وأن يتزامن مع الاستفزاز ولحظة الشعور بما سوف يأتى، ومن ثم.. يصاحبنا الألم لأطول فترة ممكنة.. فنعانى معاناة الخلاص وليس معاناة العجز، ونتحرك حركة الفعل وليس حركة الهروب، ونتكلم لا لنطلق القصائد والمراثى والشعارات الجميلة، ولكن لنطلق صرخة الميلاد والفعل المستحيل.

ونتوقف أخيراً أمام اسم المسرحية «اليهودى التائه» الذى يفتقد مبرراته الواقعية والدرامية معاً، فاليهودى لم يعد تائهاً فى الأرض باحثاً عن خلاص يأتى وألم يتزاح، ووطن يحتويه، لكن التائه الفعل فى هذا الزمن الردىء زمن المشاهدة والضجيج، هو الفلسطينى المطارد عن البحار والمطارات والأرض المسيجة، الراحل دونها هوية ودونها وطن ونحن على وشك الرحيل مثله تماماً.. مطاردون مثله تماماً.. باحثون عن هوية تنقذنا من بطولاتنا الزائفة، تخرجنا من قصائدنا العنترية الطويلة، وتعيد للبلاد العربية بريقها بعد أن أكلها الصدا، وانغمست فى رمال الخريطة العربية نحن المطاردون الضائعون الشاجبون الرافضون.. نحن المقتولون على قارعة هذا الزمن اللعين، وعندما ننهض - فى لحظة الموت الأخيرة - فإننا ننقذ أنفسنا مرة أخرى، ونهاجم أنفسنا ولا نتوقف حتى تصير الأرض غابة من الجثث والطحالب.. تحركنا الأطفال والحجارة، ونحن موتى بلا قبور. لقد فقدنا القدرة حتى على الدهشة..

(*) نظرية المسرح الحديث تقديم أريك بنتلى.



الحركة العاشرة

واقديساه..

السقوط في الزمن الردى!

وطنی لیس حقیقہ..

وآنا..

لست مسافر

محمود درویش

ما بين الماضي والحاضر.. مساحات يقطعها حصان الوهم الجامح في لحظات، ونسكنها طوال العمر.. وما بين الخطبة البليغة والبندقية.. مساحة يقطعها الفعل العربى السلحفاة فى زمن طويل طويل، يحاصرنا قبل أن نفتح عيوننا الكليلة.

وما بين الوهم والحقيقة.. نظل نفتش عن تاريخنا الضائع، وأيامنا المستباحة، وشمسنا التى تغيب وراء غيوم الاستكانة والرضى بالمقسوم.

ترى.. كيف صعد صلاح الدين نحو القدس مشهراً سيفه النبل؟ وكيف أمطرت سحابة الأمانى البعيدة فوق هذه الصحراء؟!

كيف استقامت الرماح الصداة المحنية عبر سنوات الموات؟! وركضت الخيول نحو المدن المغطاة بالدم والموت؟! وأى المدائن اللعنة عرت ساقىها ونامت فى العراء مسلمة جسدها للريح؟!

كان الحلم بعيداً بعيداً.. أبعد من خط السماء، دامياً مثل الشمس التى تصعد من وراء البحر.. لكن الوجوه العربية، فقأت عين المستحيل الرهيب، صعدت إلى مساحات الحلم والبراءة والبطولة.. ألقت بالشمس الذهبية برتقالة فوق بوابة القدس النيلة، فأكهة المواسم المقبلة.

وعندما نستعيد ذلك البعيد الجميل الذى يمر فوق حد الذاكرة حلماً فريداً، نتوقف عبر محطات الدهشة والألم، نحن للانعتاق من برائن مجد الماضى وبطولة الذى كان، لنصعد إلى الواقع وبطولة ماسوف يكون.. يحاورنا السؤال، وتطاردنا الكلمات.. كيف استطاعوا فى ذلك الزمان البعيد الوصول إلى عناق القدس؟! وكيف وصلنا نحن فى تلك الأيام إلى عناق الكلمات والأغانى والأحلام الليلية، قطعنا الجبل السرى ما بيننا وبين طرقاتها وشوارعها الحزينة!

فمن أى الجهات تهب الريح وتقلع أوراقنا الذابلة؟! من أى الطرقات تصهل الخيل وتأتى بسرعة، فتكنس بقاياها الأسنة؟! ومن أى المساحات نفاجىء بعضنا، ونقتل بعضنا؟! كانت السيوف مشرعة طليقة، وصارت حديدأ صدىأ أسيرة فى خواصرنا. كانت الخيل تركض فى الصحراء.. وصارت تنام داخلنا ولا تصهل أبداً. كانت السواعد تطول الشمس.. وصارت لا تطول إلا وجوهنا النائمة.

كيف مر الزمان الردىء فوق أجسادنا، وكيف داهمتنا الأيام المرورة، وحولتنا إلى كائنات تمضى فوق خطوط القطارات بألية شديدة؟!

إننا نتوقف هنا أمام تلك المساحة التى يتقابل فيها الماضى والحاضر ما كان وماسوف يكون.. نسقط فى الزمن ويسقط فينا.. نحن هنا ندخل التاريخ أو تدخلنا تواريخ البلاد فى مسرحية واقدساها(*) ليسرى الجندى، ندخل التاريخ ليتطابق الماضى والحاضر، لكننا أبداً

(*) قدمت مسرحية واقدساة للمرة الأولى على خشبة المسرح القومى فى يوليو ٨٨، كأول عمل يقدمه اتحاد الفنانين العرب بالاشتراك مع دائرة الثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية حول قضية فلسطين، وشارك فيها مجموعة كبيرة من النجوم العرب، وأخرجها المخرج التونسى المنصف السويسى، ثم قدمت بعد ذلك فى بعض الأقطار العربية.

لأنصل إلى المنتهى، وإذا كان يسرى الجندى قد دخل التاريخ في مسرحيته السابقة اليهودى التائه ليجعلنا نصعد مع القضية منذ اللحظة الأولى، وحتى لحظة إطلاق سرحان بشاره رصاصاته الخمس، فإنه في هذه المسرحية يدخل التاريخ في محاولة لإيجاد صيغة محددة تقتل ذلك التساؤل المريب.. كيف نجحوا هم في تحرير القدس بينما عجزنا نحن ورغم تشابه الظروف؟! فهل نجح في طرح هذه الصيغة المحددة؟! إننا بداية نسقط في التاريخ فتتوه بين أنقاضه الكثيرة ونكاد نخشق بالكلمات، فالتاريخ هنا يلفنا دوماً بأغطية ثقيلة تكاد تصيبنا بالغيبوبة، وعندما نرتد للواقع، نضيق في غربتنا وعزلتنا فنعود مرة أخرى، يردنا التاريخ للواقع، ويلفظنا الواقع إلى دوائر التاريخ، فنقف في النهاية حائرين عاجزين عن إيجاد إجابة محددة، تقطع تلك المسافة المريعة ما بيننا وبين ذلك السؤال الحاد المراوغ. ونفقد الخط الواصل ما بين بداية القضية، وما بين انطلاقة الحجر النبوءة، فالمشاهد تتداخل وتتشابك بحيث نسقط في دوائرها عاجزين عن الحركة، أو رؤية ذلك الخط الضائع والذي يحملنا للنهية، اللهم إلا نهاية السقوط والارتطام الدائم بجدران المشاهد الباردة، نحن لانرحل عبر الكلمات، ولا نركب خيول التاريخ لنصعد إلى الحاضر، بقدر ماتلطمنا الكلمات وتدوسنا خيول التاريخ، فلا نعرف بالضبط وجوهنا تلك التى نحملها، أم وجوهاً مستعارة؟!!

إن التاريخ هنا يعيد تمثيل الحدث الماضى بعد الإعلان عنه في جمل حوارية سريعة، وهذا التمثيل لا يفتح مساحات جديدة لإعادة تحريك الحدث الراهن، بقدر ما يحاصرنا في حجرات الدرس المدرسية الباردة، وكأننا نعيد ما حدث لمجرد الاستذكار واختبار الذاكرة. فننسى ما حدث تحت وطأة ما يحدث، ولا نعرف ما يحدث بين الكلمات السريعة والمتلاحقة لما حدث. وتكون النتيجة المنطقية والمحتومة، هى نظرات البلاهة واللاوعى، والشعور بالدوار الدائم وعدم القدرة على تحقيق التوازن، فنسقط في هوة اللاتحديد وضباب الرؤية. ونستكين ونحن نأكل أظافرنا.

بداية.. نحن هنا أمام مدخل غريب، وإن كان المقصود به الدعابة أو التمهيد للدخول في الحدث بشكل ساخر، سخرية هذا الواقع الذى نعيشه، إلا أن هذا المدخل يتناقض ويتعارض مع ما يحدث على خشبة المسرح، ويصطدم المدخل اللعبة المسرحية، مع الشكل المطروح مسرحياً والقضية المريعة، فيصبح مجرد مدخل هزلى لا معنى له لايهيننا للدخول في الحدث، ولا يقدم لنا مساحة درامية ندخلها بوعى خاصة وإن مسرحية واقدسها بشكلها المطروح ليست لعبة درامية، فنجد الممثل المتفرج وهو يدخل الصالة وهو يعلن أنه الممثل الكبير فلان «اسمه الحقيقى» وأن بطولة المسرحية كانت من حقه ويعترض على المؤلف والمخرج، ويتهمهم على المسرحية، ولا يتوقف إلا عند سماع صوت سعد الدين وهبة!! هكذا جاء في النص. وتصوروا معنى هذا المدخل لمعالجة القضية الفلسطينية، وهذا التهريج الممجوج بلا معنى والذي يذكر اسم المؤلف والمخرج ورئيس اتحاد الفنانين العرب، وكأننا أمام عمل هزلى يقدمه القطاع الخاص ويداعب من خلاله الحاضرين. ولو حذف هذا المدخل الساذج لكان أفضل عشرات المرات، خاصة وأنا ندخل مباشرة إلى قلب المأساة، فأى معنى أراد المؤلف طرحه من خلال هذا المدخل العجيب؟! خاصة وأن هذا الممثل المتفرج كل دوره التدخل

الذائم في الحدث ويشكل يسخف ما يحدث، ويطوح به إلى مساحات هزلية شديدة السذاجة والبله. ثم تدخل بعد ذلك إلى القسم الأول من المسرحية.

كان على وفاطمة يتشاجران من أجل الشقة حيث ترفض فاطمة دفع خلو ترى أنه ابتزاز واحتيال، فجأة يكتشف الاثنان أنها وسط الأنقاض: كيف وصلا إلى هنا؟! وكيف سقطا في الزمن؟! لا يدريان ولا تدري نحن أيضاً، ويبدأ الاثنان البحث في الأنقاض في محاولة لتحديد الهوية والتواريخ، لكن هذه الأنقاض - والتي ستتجسد بعد قليل - هي كل التاريخ وكل الأيام المسلوكة والمقهورة، والأيام التي حاولت أن تخرق التقاويم البليدة.. من بين هذه الأنقاض، يجدان سيفاً به آثار دماء ودرعاً عليه علامة الصليب، هل كانت إذن معركة صليبية؟! لكن هذا السؤال لا يلتصق بالوجه طويلاً. فسرعان ما يجدان قذيفة وقطعة من حطام طائرة وبقيّة راية عزيزة على القلب.. ثم عجلة حربية.

الفتاة: هل نحن نتقدم في الزمن هنا.. أم نرتد..

أم احتوانا الزمن جميعه؟! ص ٢

لقد تشاجرا من أجل الشقة - خارج حدود النص المسرحي - فسقطا في هوة الزمن السحيقة المليئة بالحطام والجحاحم، واحتواهم حتى صار إسورة تضيق عليهم، ومن بين هذا الحطام يخرج الرجل النبات المر، هذا الذي يمثل ضميرنا جميعاً الموجوع بالآلام الخروج الحالم بالعودة، الواقف فوق مساحة التناقضات العربية، وهو في نفس الوقت يحاول ألا يسقط وأن يقاوم، وأن يدخل في دائرة الفعل النبيل:

الرجل: أنا.. أنتم.. هذا الجالس في القاعة

إن كان كمثلي ولد بأرض القدس

أو غادرها مطروداً أو بقي فيها

الفتاة: من أبناء القدس هو!

الرجل: أو ولد بأرض النيل

أو البصرة أو عمان

أو في قرية صيادين بأقصى الغرب

أنا من يقف وحيداً وسط الظلمة ص ٢.

هذا الوجدان العربي المعزول وسط ظلمة الحكومات، المحاول بحثاً عن صيغ جديدة، وعوالم جديدة، ورحلة تتوقف فيها المطاردات والقتل من وراء.. عوالم بلا سجون ولا خوف، ومن هنا يصبح هذا الرجل الوعي، مطارداً عبر الأزمنة، هدفًا واضحاً للبندقية الخيانية، وأصبح الخروج من هذا الكابوس درباً من المستحيل، فإدركنا أيها الطوفان القادم. وتحت مساحة الأنقاض، يحاول على وفاطمة التخلص من هذا الكابوس المروع، أن

يدركا على الأقل - ملامح الخطوة الأولى، ويخبرهما الرجل أن السر في الجهاجم التي تحمل كل منها بطاقة للموت الذي صار بلا ثمن هنا، وترفع فاطمة إحدى الجهاجم وتقرأ بطاقةها.. أبو الحسن التميمي الذي حضر إلى مصر حيث شارك جماعة الإصلاح نضالها الشعبي، وعاد إلى فلسطين ليشارك جماعة شهداء الصخرة نضالها أيضاً، وأبو الحسن هنا هو أحد وجوه الرجل.. وجه قديم متجدد مطارد، تشبهاه كل السيوف، ويعشقه الرصاص.

أبو الحسن : كل سيف ترصد رأسى

وكل الرصاص تشهى دمي

فإن أخطأتني السيوف.. الرصاص

لأنى كثير

أموت فأصعد ثانية ص ٤

ويختفى أبو الحسن، ولا يفهم على شيئاً، ولا تفهم فاطمة أيضاً وإن كانت تحس بداخلها ما يريد أن يقوله أبو الحسن، ويبدأ الرجال المقنعون في مطاردة الرجل.. إنه دائماً هدف، يتعقبونه في كل جهات الأرض، ويحاول على السلبى أن يتعد عن المشاكل، يعاتب فاطمة التي ضيعت فرصة نادرة للحصول على عقد عمل في دول النفط، بسبب حضورها ندوة عن القدس والقضية.. إنها النقيضان.. هو يرى أنها قد ضحيا بها فيه الكفاية، وعليها الآن أن يبدأ رحلة العيش السعيد. وهى ترى أنهم محاصرون داخل تلك المشاكل المصنوعة بإحكام حتى يفقدوا صورتهم يصبحوا مجرد مسوخ شائثة، أو يهاجروا دائماً من الوطن، ويظل الرجل المراهول في الدروب وحده، يترقب من كل كلاب الصيد طلقة فيسقط الغريب بلا بطاقة.. وبينما الثلاثة يتساءلون عما يراد بهم، يظهر صلاح الدين الأيوبي، وهو ينثر أوراقه فوق الأنقاض.

صلاح الدين : سأنادى بصهيل الوحشى على

فقراء مدينتنا : يا غرباء. وعلى الموتى

في بطن مدينتنا : يا أحباء...

(ثم وهو ينثر الأوراق فوق الأنقاض..)

الليلة تتعري الأشياء.. فلتعري الأشياء..

فلتعري الأشياء. ص ٦

لقد ترك لهم صلاح الدين تلك الرسالة الغامضة وانصرف، تحلق الكلمات فوق رؤوسهم دون أن تسقط في شباك العقل، وتطير الجمل بعيداً دون أن يصطادها الوعى، لقد دخلوا دائرة الماضى الجميل، الملاذ الوحيد من أحزان الواقع.. يفرون من الواقع المستحيل إلى الحديث عن القدس الجليلة والجنة المضيعة.. الدار والبيارة.. المسجد الأقصى وكنيسة

القيامة.. يتحدثون كالتلاميذ في حصص التاريخ، بينما المقتنعون يطاردون الرجل، فعلى يدرك - داخل سلبيته وخصوصيته - أنه لا يستطيع حل مشكلته الشخصية، فكيف يتحمل مسؤولية تلك القضية المعقدة والتي ما عادت تعنى غير الكلام أو الكذب.. وعلى الطرف الآخر، تقف فاطمة التي تدرك - بوعيتها المتفجر - إنهم بهذا الشكل يمارسون الانتحار، فتلك الغفلة الطويلة التي نغوص فيها بقناعة، تمد أظافرها الحديدية المديبة في أعناقنا، فننتحر بها، فيحنا نصبح أسرى مشاكلنا المصنوعة بمهارة ودقة، وعندما ننزل عن العالم في دائرة الأنا المغلقة، فإننا ننتحر بمحض اختيارنا.. نفقاً عيوننا بملء إرادتنا، نصبح مادة لسخرية الكلاب، ولا نرى أى مصير دموى ينتظر أولادنا ويحاصر مستقبلنا.

وبين الحوار المأساوى الساكن في منطقة الصراخ والتذكر، يأتى صوت صلاح الدين «الأم يضىء.. وكما أضاء طريق الأنبياء في رحاب القدس.. يضىء طريق الرد..» ص ٩. فيعنفه الرجل بأنه لم يعرف أى شىء عن الأم.. لم يعرف غير فرحته الكبرى بفتح القدس، ولم يعرف أى شىء عن الأم الخروج، وكأن صلاح الدين هو المسئول عن ضياع القدس الآن، ويتحمل مسؤولية الخروج الدامى من الوطن إلى مساحات النفس والتشريد، وتلتقط فاطمة كتاباً من الأنقاض يحمل اسم الخروج، وتكون المناسبة لأن يحكى لهم الرجل عن الخروج الأول، عندما جاء الكذابون يرتدون سترة المسيح منذ ألف عام يرفعون راية الصليب، وتحت حوافهم جسد المسيح، كانوا يقتلون كل حى حتى الدواب، وعندما دفع الرعب الجميع نحو المسجد الأقصى الملاذ الوحيد، قاموا بإشعال النار فيه. احترق سبعون ألف من أبناء القدس المنتهكة وباسم يسوع، بخلاف من ذبحوا في شوارعها.. وتمر مئات الأعوام والليالي الباردة الصامتة بين حقول الألغام، ويحىء الخروج الثانى، ولقد اختار المؤلف هنا أن يكون بشارة سرحان رمزاً لهذا الخروج، وحتى يتحرك في منطقة أمنة. فكل ما فعله.. هو نقل هذا الجزء بالكامل من مسرحيته السابقة اليهودى التائه، وبالتالي كفى نفسه شر الدخول في محاولات جديد لصياغة تلك اللحظة درامياً ومن خلال تكنيك يعنى دلالة التركيبية الدرامية والواقع الأنى، فهو هنا.. أمام عمل جاهز قد نجح في صياغته داخل عمل درامى آخر، يستطيع أن ينتزعه ويقوم بلصقه بعمل درامى جديد، فمساحة العمل الجديد تسمح بلصق أية أجزاء من أعمال أخرى دون أن تلاحظ أى نتوء أو خلل، لأننا هنا أمام مقولات تؤدى إلى مقولات، تدفع بنا إلى التاريخ القديم أو الراهن لا يهم.

وبعد هذا المشهد المنقول، يكاد المقتنعون أن يطبقوا على الرجل، لكنهم يرتدون عند سماع صوت صلاح الدين القادم من فضاء ميت، صارخاً بأن الدرب لم ينقطع ما بين الحاضر والتاريخ، وأن الخطوة الثانية من الأم الخروج، هى أم العودة، ويتساءل الرجل «أية عودة.. العودة كانت في عصرك يا صلاح الدين» ص ١٣. ومرة أخرى.. تلتقط فاطمة كتاباً من بين الأنقاض - حيلة مكررة للدخول إلى الحدث التاريخى - إنه كتاب العباد الأصفهاني مؤرخ الملوك والسلاطين، والذي كتب عن عصر صلاح الدين، ويأتى من بين الأنقاض ذلك العباد الأصفهاني بسجعه الممجوج، فيستوقفوه ليعرفوا منه كيف تم فتح القدس، وكيف كان هذا الاختلاف القاتل والتقابل المميت ما بين الحاضر والتاريخ. كيف نجحوا هم وفشلنا

نحن؟! يطلقون هذا السؤال العصى الجارح، وهم يدركون أن العباد الأصفهاني كانت يكتب ما يراه مبهجاً فقط. وأنه وأخذ من الذين تتحرك الأقلام في أيديهم لتحول أسوار السجون إلى قلاع للحرية، وتحول حربنا إلى قصائد للتباهي، ومع ذلك يسألونه ويستدعونه من قلب التاريخ ومن أحرف الكلام المسجوع. هل كان صلاح الدين يبكي؟! هذا هو السؤال الذي يبدأون به.

ويحكي العباد الأصفهاني - شاهد التاريخ هنا - كان الوضع في ذلك الزمان أسوأ من تلك الأيام التي نمضغها بمرارة. كان الشام في أيده الفرنجة، والقدس فوق عرشها ملك من الفرنجة، وفي الشرق كان التتار ينتظرون، وفي المغرب.. كان العرب يتساقطون في أيدي الفرنجة أيضاً. وكان هناك شجاع واحد فقط - كما يقول العباد - يقف وحيداً في وجه المحنة، السلطان الباسيل نور الدين محمود والذي ربى الناصر صلاح الدين ورعاه. وهنا ندخل إلى التاريخ بجسداً، حيث نتوقف كثيراً أمام تلك الصورة الهزلية لصلاح الدين الأيوبي، فهو مغرور أبلة.

الرجل: (والمقنعون يحيطون به) مغرور من يومه مخدوع مثلي لا يدري

أنه في حجر ثعابين سامة ص ٢٩ .

فهذا الرجل يتحول هنا في النص - ودوننا مبرر قوى - إلى شخص تافه مغرور أبلة لا يعي ما يدور حوله، وإن كان المؤلف يريد أن يطرح بطلان فكرة المخلص الفرد، فهذا لا يعني أن يطوح بحدث تاريخي قد وقع بالفعل، خاصة وإن كان هذا الحدث هو تحرير القدس ورفع راية العرب. فهو ليس شخصية مختلفة، نستطيع من خلالها تحريك الرؤى والدلالات، قد نختلف معه، لكننا لا نستطيع تزييف الحقائق من أجل التوصل إلى فرضية تصبح في النهاية زائفة. ولنتأمل هنا صورة صلاح الدين الأيوبي وكما يرسمها المؤلف يسرى الجندى

صلاح الدين: غرة! (يواصل الضحك) أو لم تسمع يا بني..

عن هذا الوليد العجيب.. من ركب الفرس بعد ساعة..

من خرج وجهه إلى العالم..: خرج وجه من بطن أمه

الرجل: ولید یركب فرساً بعد ساعة من مولده!!

من يا صلاح الدين

صلاح الدين: أنا يا ولد ص ١٩ .

وبعد أن يقرر بغرور أنه سوف يفتح القدس ولا أقل منها، يمض إلى لقاء الليل حتى يطلع النهار، ويعترض عمه أسد الدين على لهوه الدائم في الوقت الذي ينتظره فيه الجهاد، هذا هو صلاح الدين الذي يؤمن بأن اليوم خمر وغداً أمر، لا يتوقف عن اللهو والعريضة، دون أن يدرك السيوف المشرعة ومساحات الدم التي تزحف حوله، وبعد هذا المشهد الذي يصدمنا بصورة صلاح الدين الأيوبي، تسأل الفتا العباد الأصفهاني عن حال مصر مع آخر

حكام الفاطميين بها، وهنا يدفعنا العناد مرة أخرى إلى التاريخ، حيث كانت مصر واقعة ما بين لعبة الوزراء وبينما العاضد مجرد دمية تحركها أطراف الصراع. ويحرك أيضاً هذا الصراع إلى النقطة التي يريد لها والمنطقة التي يشتهيها، إنه دمية محشوة بالبارود والقنبلة.

العاضد نائر غاضب لأن وزيره السابق ضرغام يهزأ بأوامره، ويظل على اتصاله بآل زريق، ويهدد بأنه يملك أن يبدل هذا الشعب بشعب غيره يرى فيه عملاقاً وليس قزماً. وهنا يتدخل شاور ليلعب نفس اللعبة، إنه يحرض العاضد على الوزير ضرغام، ومثلما كان ضرغام يلعب نفس اللعبة وسيلعب بعد قليل، ويؤكد هنا.. أن ضرغام قد بدأ يجمع حوله جنداً كثيراً، وكأنها يتهيأ لحرب العاضد، خاصة بعد أن اقتسم الجيش مع شاور. وتزداد ثورة العاضد اشتعالاً، ويقرر أن يزيد من سرعة الرياح لتحمل هذه النيران إلى كل المدائن، فيطلب من شاور أن يواجه ضرغام بجيشه، وعندما يستطيع التغلب عليه، يصدر العاضد أوامره بعزله، وبالتالي تصبح الوزارة خالصة لشاور وحده.

وبعد أن تقول الفتاة كلمة حول تكرار اللعبة، بحيث تصبح فاصلاً زمنياً لانتهاج الحدث، نعود مرة أخرى إلى العاضد، حيث يقف ضرغام أسيراً، لكنه يبدأ اللعبة مرة ثانية وبذكاء شديد، فهو يقنع العاضد - المدرك لتفاصيل اللعبة - أن كل ماسمعه عنه كان مجرد وشاية وأكاذيب، تهدف لضربه وعزله ومن ثم الانفراد بالعاضد وحده، فأطماع شاور لم تتوقف عند حدود الوزارة فقط، لكنها وصلت إلى عرش العاضد نفسه، لقد بدأ يتصل بأعداء العاضد في المغرب لخلعه والاستيلاء على العرش، وتكون اللعبة قد بدأت تشتعل، فيطلب منه العاضد أن يخلصه من شاور بعد أن استأسد.. تتكرر نفس اللعبة.. بنفس التفاصيل، الأدوار فقط هي التي تتبدل.. ترتفع السيوف اللامعة المسنونة لتتغرس في صدورنا.. ولا أحد يواجه الأعداء.. ولا أحد يحاول حتى أن يرى أبعد من أطماعه الشخصية.

وبينما لعبة الوزراء والعاضد تتحرك في مربعاتها المرسومة، كان هناك - خارج أسوار السلطة - صوت الناس الذي يحاول أن يترصد خطوات الشمس - وتقرأ فاطمة.. كانت جماعة الإصلاح هي أول صوت للشعب في تلك الفترة، وقبل أن نتعرف عليها. يقترح الرجل أن نتعرف على أبي الحسن في القدس أولاً، وهنا نفقد تواصلنا، لأن الحديث عن أبي الحسن في القدس وقبل أن يأتي إلى مصر، لم يستغرق سوى ثلاث أو أربع جمل بلا معنى، لا تخترق حدود الرجل، ولا تقدم مبرراً درامياً أو تاريخياً لتلك العودة الزمنية، ولكنها تتوقف فقط عند حدود تجميع كل ما يطرأ على الذهن، وكل ما يحاورنا، دون محاولة تنقيته أو وضعه في إطاره الصحيح، فهذه الجمل القصيرة تقدم لنا أبا الحسن - والذي أفرد له العناد الأصفهان فصلاً كاملاً في كتابه - وقد ضاق ذرعاً بكل هذا العجز الذي يحاصره. عجزه وعجز الآخرين، فيقرر الخروج إلى مصر!! فماذا أضافت تلك الجملة درامياً والتي كان من الممكن أن تأتي وهو في مصر دون أن نحس بأي خلل درامي. ويأتي أبو الحسن إلى مصر، في لحظة شديدة السخونة عالية اللهب، حيث تدور لعبة العسس والمطاردة التي لا تنتهي أبداً في ديارنا، بشكل دموي.. وبينما يبدأ المقنعون في مطاردة الرجل وجماعة الإصلاح، ويسلطون

أضواء الكشافات نحو الصالة في تقاطع سريع، نسمع مبكرات الصوت وهي تطارد أعضاء جماعة الإصلاح، وتطالب بالإرشاد والتبليغ عن أبى الفضل الحريرى والشيخ عيسى الهكارى والقاضى الفاضل وحسان السقاء.

وتقرر جماعة الإصلاح، أن يكون للناس في مصر صوت ويد، فبعد أن فر شاور إلى السلطان نور الدين بالشام مستغيثاً به، ليناصره ضد ضرغام، وبعد أن أقنع السلطان أنه على اتصال بالفرنجة هو والعاضد، قررت الجماعة أن ينضم إليها أبو الحسن، وأن يقوم بتسليم رسالة من أبى الفضل إلى السلطان، وحتى يقف بجانبهم - إن جاء - لا في جانب شاور، وفي تلك اللحظة يمكنهم التخلص من حكم العاضد، ويوافق أبو الحسن، بشرط أن تكون جماعة الإصلاح صوتاً للناس بالقدس، مثلما هي صوت للناس بمصر. وعندما يبدأ العسس في مطاردتهم، يفرون سريعاً.. لنتقل إلى ضرغام مرة أخرى حيث نجح في القبض على شجاع ولد شاور، ويحاول أن يعرف منه مكان أبيه، ويأتى العاضد ليخبره أن شاور قد فر إلى السلطان نور الدين، ويطلب منه الإسراع في طلب نجدة الفرنجة وقبل وصول جيش نور الدين، ولكن ضرغام يرفض لأن الفرنجة أعداء العرب جميعاً، ويقترح أن يكسبوا ود نور الدين على وجه السرعة، بمنع ما تدفعه مصر من الجزية للفرنجة، وأثناء ثورة العاضد يلحق ولد شاور فيأمر بقتله خاصة بعد أن سبه وبصق في وجهه، لكن ضرغام يأمر الحراس بأخذه إلى داره، فقد سبق لشجاع أن قال كلمة صدق في حقه عندما كان منكسراً أمام العاضد وشاور.

على الجانب الآخر، نجد أسد الدين وصلاح الدين على رأس الجيش القادم إلى مصر، يتساءل صلاح الدين بدهشة وألم عن معنى الذهاب إلى مصر، في ذلك الوقت الذى كان ينتظر فيه أن يصدر السلطان أمره للجيش بالذهاب إلى القدس، ذلك الحلم الذى يراود ويرaug الرجال جميعاً ويؤرقهم، فكيف له أن يذهب الآن رجال ممتلئين بهذا الحلم الجميل، لغير هذا الحلم. لمدن هي ظهرنا الموحى؟ لماذا ينتظرون كل هذه الأيام، والأمر لن يستغرق أكثر من أيام يقطعونها حتى القدس وعكا - وهنا يسقط الرجل تلك الجملة - أو يرفعها من أنقاض التاريخ، ويعيد تعليقها فوق يونيو الحزين، عندما كنا نعلن أن الأمر لن يستغرق غير أيام قليلة ونطوح باليهود إلى البحر..

ويؤكد أسد الدين أن المسألة تتجاوز تلك الحدود الحماسية، فالفرنجة يهددون بعض الحكام العرب والمسلمين، والأمر يحتاج إلى تكاتف الجميع، ومن ثم تأمين بعض الحكام العرب في تلك المواجهة، وهذا ماسوف يفعلونه - بهذا الخروج - لمنع ضرغام من الاتصال بالفرنجة، إنهم يحتاجون في تلك المرحلة التى يتوزع فيها دم العرب على الخريطة، إلى وقفة الجميع، وعلى وجه الخصوص مصر.. فلا نصر بغير مصر.. دون أن يدركوا أنهم يزايدون من مساحة الدم والموت.. وأن السيوف العربية لن ترتفع إلا لتغرس في اللحم العربى، بينما الأعداء يحكمون الحصار حولنا.

ويظهر على الذى بدأ يشغله الأمر، وفاطمة من خلف الأنقاض، بينما المقنعون يظهرون تباعاً، لقد خرج على من دائرة الرعب الشخصى البليد، إلى دائرة الرعب الجمعى المبالغت.. بدأ يتساءل ويحاول أن يفهم هذا الخلط العجيب والمزعج، كيف بدأ صلاح الدين لاهياً ثم مخدوعاً؟! والآن يأتى على رأس الجيش رغم أنفه ودون إرادته؟! ألم يعد يكفيننا ما يحدث من خلط وتشوية فى تاريخنا الحديث، بحيث لم نعد نعرف من القاتل ومن المقتول!

وهنا يرد المؤلف على نفسه، وعلى هذا الخلط الذى يراوغنا ويباغتنا به من خلال تلك الجمل والصور المتشابكة. ويبدأ المقنعون فى مطاردة الرجل لأن ذاكرته تقلقهم، تلك المطاردة التى لم ولن تتوقف عبر المسرحية، إنهم يودون دفن هذه الذاكرة إلى الأبد، وحتى ينتهى هذا الكابوس المزعج. بعد ذلك.. يدور الحوار حول المخلص الفرد، وكيف أن لعبة المخلص قد انتهت فى عصرنا بعدما انتهى آخر المخلصين العرب. وهنا.. يحاول على استدعاء العماد الأصفهاني لينهى لهم القصة، لكن المقنعين يبدأون فى مطاردته هو وفاطمة والرجل فالكمل صار هدفاً.. وترتفع مع المطاردة أصوات طبول وتظهر أعلام مختلفة، لينتهى الجزء الأول بنفس اللوحة التى بدأ بها.

يبدأ الجزء الثانى والمسرح مليء بالأنقاض وآثار معركة، ويظهر على وفاطمة، ويبدءان فى البحث عن الرجل وسط هذه الأنقاض، ترى هل قبضوا عليه أم قتل، ولكن السؤال لا يدوم فسرعان ما يظهر الرجل، لكنه هذه المرة قد تغير كثيراً.. لقد عاد وهو يحمل البندقية، تلك البندقية التى جعلت حصاره مزدوجاً.. منهم.. ومنا..

الرجل: (يشير نحو الصالة) إذن سلوهم كيف كان الحال بعد البندقية..

كيف كان حصارنا مع العدو والشقيق..

شرقاً وغرباً أو شمالاً أو جنوباً.. أينما ترنو حصار..

حينما رفعت بكفى البندقية.. ص ٢

لقد رفع الرجل البندقية ليفك حصار الأعداء الذى بدأ يضيق حول عنقه، وبعد أن اكتشف أن ذاكرته وحدها ليست كافية لإطلاق هذا الجرح إلى الأبد، لكنه اكتشف ساعتها أنه صار بين حصارين، وبين موتين.. وبين طلقتين.. أحدهما تأتى من أمام، والأخرى تجيء من وراء. ونعود مرة أخرى - وما أكثر العودة إلى التاريخ والذى يصبح هو الخيط الأساسى والرفيع الذى نتحرك فوقه، وعندما نسقط نقول بعض الكلمات ثم نعود إليه مرة أخرى - لقد وصل الجيش إلى بليس، وفى نفس الوقت يأتى ضرغام وشجاع مع جيش قليل، ويحاولان إقناع أسد الدين أنها ما جاء لحرب، وأن هدفهم الإطاحة بهذا العاصد اللئيم القابع خلف نوافذ قصره، ينتظر المتضرر ليقدم له خلعة السنية، ويحاول أبو الحسن أيضاً أن يفهمهم أنهم يضعون الناس فى موقف شديد الصعوبة، لأن جيش ضرغام يضم جنداً من أهل مصر، لكن شاور كان قد أشعل النار، وأسد الدين أعمته العنتريات العربية، وعنجهية وغطرسة البزة العسكرية العمياء، وها هو يطلب استسلام ضرغام أو القتال، وضرغام

يرفض الاستسلام بعد أن أنكروا صوته، ويدور القتال .

الرجل: ويدور القتال يدور .. يدور يدور .. وعناوين الصحف اليومية تكتب كل صباح بدماء عربية، ودماء الجند البسطاء العربية.. تتدفق صارخة فوق الأرض.

مات ضرغام أو قتل، وفاز الأكثر لؤماً.. ومازال العاضد فوق كرسيه أكثر أمناً من ذي قبل، ولم يف شاور بالتزاماته.. لم يرفع الضرائب التي وعد برفعها.. تدهورت أحوال السوق، وعادت سطوة الجند مرة أخرى.. لقد فتح مجيء صلاح الدين وعمه بجيوش نور الدين باباً لن يغلق إلا بعد أن تكون هذه الدماء العربية بوابات الوطن كالوشم، فالفرنجة يأتون في كل لحظة نحاول فيها التقاط الأنفاس، يسددون الضربة وحتى لا تطل الرأس مرة أخرى، ويضع الرجل عصا به حول إحدى عينيه ويصرخ «مانرده نحن اليهود نعرفه، وهو لليهود.. أما العرب فلهم الصحراء» ص ٨ ثم يخلع العصا ويشير إلى المنطقة التي تضاء حول ريجنلد والفرنجة.. فهذا هو ما خلف اللعبة.. الصقور.. والحمام.

ونرتد إلى التاريخ الذي ندخله بجملة ونخرج منه بجملة، وفي هذه المرة تتقاطع المشاهد سريعة ما بين ريجنلد والفرنجة وما بين صلاح الدين وعمه، لتتجسد لنا في النهاية هذه المقابلة المميتة، يؤكد لها تعليق الرجل الدائم، ففي الوقت الذي يتحدث فيه صلاح الدين عن الوقت الذي هو في صالح الفرنجة وليس في صالحنا، ولماذا ينتظرون أوامر نور الدين؟! وماذا لو لم يصل الرد وداهمهم الفرنجة.. لقد حضروا إلى مصر من أجل منع ضرغام من الاتصال بالفرنجة، فسقطوا في دائرة ملعونة، دفع الناس ثمنها. أعطوا وجوههم للجند العربية، وتركوا ظهورهم مكشوفة للفرنجة، في نفس الوقت كان الفرنجة يكشفون عن وجوههم الحقيقي القبيح، فما هو ريجنلد يعنفهم بأنهم استراحوا في إماراتهم ونسوا مجد الصليب، ومجد أورشليم، تاهت أهدافهم المقدسة، فمملكة الرب هنا لن يحميها حقاً إلا أن تمتد أياديهم وبقوة حتى أقصى أطراف تلك البلاد وعلى وجه الخصوص مصر، وأن يباد الجميع.

وهنا يرتدى الرجل قناع مناحم ييجين ويعلن:

الرجل: أريدوا بلا شفقة.. أنتم أيها الإسرائيليون يجب ألا تأخذكم الرأفة عندما تقتلون عدوكم عليكم ألا تشفقوا عليه ما دمننا لم نقض على الحضارة العربية بعد، الحضارة العربية التي ستبنى على أنقاضها حضارتنا.. أريدوا بلا شفقة.. وهذه المقولة منقولة أيضاً من مسرحيته السابقة اليهودي التائه.

إنهم يعرفون ما يريدونه بالضبط، بينما نحن نعاند الزمان، ونكسر النصال على النصال، ونهدم الجسور فيما بيننا، هم يمتطون الزمن ويسرع حيث يريدون، ونحن نمتطي الكلمات وندخل حقول الألغام.. لا شيء يأتي ولا شيء يرحل.. لكن كل الأشياء تموت ونحن نشاهدها بأسى وحسرة وألم. ويحكم الفرنجة أطراف الرداء المسموم حول الجسد العربي، ويشده بقوة ابن الخياط اليهودي، والذي يذهب إلى شاور ليقنعه أن العاضد يتصل

بالفرنجة، ويسلمه خطاباته لهم، والتي أعطاه إياه أمرى ملك القدس، وأن الفرصة مازالت في يده ليصبح ملكاً لمصر، بدلاً من معاندتهم، وبالتالي موته المحتوم فهم الأقوى.

ويصرخ شجاع من هول الكارثة.. لقد دخل أبوه دائرة الفرنجة مدفوعاً بأطماعه.. ولف الحبل بقوة على عنق الأمانى العربية، وحلم الوصول إلى القمة ويرفع خنجره محاولاً الانتحار فيمنعه صلاح الدين، لقد اقتربت النقطة الفاصلة ما بيننا وبين من سبقونا.. وعندها.. إما نخرج من هذا الكابوس، أو لا نخرج أبداً.. ويبدأ زحف الفرنجة من ناحية الشرق، ويحاول أسد الدين التحصن في بليس حتى يأتي شاور بالمدد، دون أن يدرك أنه قد ركب أطماعه وصعد معهم، وأصبح جيش نور الدين عاجزاً عن مواجهة هذا الزحف القادم، وهنا جاء دور الناس وجماعة الإصلاح، بعيداً عن لعبة الكام خرجت الناس ترفع السلاح في وجه الفرنجة، وغادر الرجل محته وذهب معهم ليكسر حصار التاريخ اللعين، ويمزق كل الكتب الصفراء، ولم يستطع الفرنجة الصمود أمام هذا الطوفان من البشر الخارجين من شوارع المدن حاملين أحلامها وشرفها ونبالتها، فأرسلوا إلى أسد الدين يطلبون الصلح وهو مازال يعتقد أن المدد قد جاءه من شاور.. وهنا يأتي العباد الأصفهاني فيطلب منه صلاح الدين أن يكتب للسلطان

صلاح الدين: اكتب ياكاتب وأفصح قول الشعراء، مولاي نور الدين بغير مازعموا.. قل له أنك يامولاي حالم.. تدور وحدك في فلك مغلق وصوتك دون صدى. ص ١٨

وتأتي المواجهة، ما بين صلاح الدين والذي وقع في دوائر المباغثة واليأس وصار يرى الآن ظلاً أسود يحيط فوق ملامح المدينة، وينقر عينه طائر الحصار والوحدة والموت، ولا شيء يتغير، فالكل يلعب لعبة اللثام والناس وسطها نيام.. وما بين أبى الحسن التميمي الذي يؤمن بالفعل الجمعي والوعى الجمعي، أنه يخبره الآن أن الفرنجة لم يطلبوا الصلح لأن المدد قد جاء، ولكنهم فعلوا ذلك تحت وطأة الرعب الذي حاصرهم، عندما خرج شباب الأزهر والناس البسطاء، فالناس في كل الأرض العربية تتشوق للمشاركة في غسل عارنا وصنع الأيام بشكل مغاير تماماً لأيام الحكم، وحتى تعود القدس ثانية، فالناس مثل النهر... قد تنام لحظة.. لكنها أبداً لا تتوقف عن الجريان وعناق البحر، لا تتوقف أبداً عن الاندفاع نحو مساحات الفعل والجسارة. وتلك هي المقابلة ما بين الماضي والحاضر.. لقد تحركت الناس فأشعلت مدن البلادة والسكون، كسرت سيوف الفرنجة.. أما الآن فالناس تشغلهم مخالب الدنيا التي تغوص في وجوههم وعظامهم.. لقد حاصرونا بالمشاكل حتى صرنا نخرج من دائرة الإغواء إلى دوائر الإغواء.. ومن ثم.. نظل نجري في خطوطنا المرسومة ونحن لا نرى إلا المنفذ الوحيد، والذي حددوه أيضاً بمهارة.. ومن ثم.. نجحوا هم وفشلنا نحن.

لقد أدرك صلاح الدين الآن، أن من يملك ورقة الرهان الرابعة، ليس هم السادة ولا الفرنجة، بل الناس، وها هو يمنح نفسه للقدس وللناس معاً، بينما فاطمة تعلن أن هناك شيئاً قد بدأ بالأرض المحتلة، شيء يولد ويشتعل، ويأتي ابن الخياط مستنجداً بريجنلد، فعلى

وفاطمة والرجل كادوا يقتلونه.. كاد يقتل مع شاور رغم أنه هرب بمعجزة، لقد قتل شاور وصار أسد الدين هو الوزير ثم تولى الوزارة بعده صلاح الدين، ويؤكد ابن الخياط أن أخطر ما في الأمر هو أن الناس قد صارت طرفاً فعالاً في الصراع، ويدعوه لأن يبدأ بأبي الحسن التميمي قبل أن يستأسدوا، وبالفعل يذهبون إلى بيت أبي الحسن وتبدأ المذبحة، ويعلن الرجل أن المذابح لم تتوقف عبر هذا التاريخ. منذ يونيو ١٩٤٨ في قرية اكرت في الجليل، ونوفمبر ٤٨ في كفر برعم، وفبراير ٤٩ في كفر عنان، وحتى مذبحة كفر قاسم عام ٥٦، ومذابح صبرا وشاتيلا، وتدور الفتاة بين الأنقاض بحثاً عن المذياع حتى تجده، ويعلن المذياع أن الناس بغزة هبوا.. واشتعلت الأرض المحتلة بالغضب، صارت الحجارة تكنس هذا الموات الذي يفرش ظله على الأرض، وتغسل عارنا الأبدى.. حملت الأطفال خزيننا وعارنا عنا وقاوموا بدلاً منا.. انطلقت الأرض تغني أغنية الزمان القادم الجميل، ولم يعد أمامنا إلا أن ننزع أكفاننا والعصابات السوداء التي وضعناها فوق أعيننا حتى لا يتعبنا الضوء اللامع، وانفجار القنبلة.. لقد انطلق شهداء الصخرة.. كبرت دماؤهم حتى صارت طوفاناً يغرق بلادتنا، ويختنق مدن الصفيح.. اشتعلت نيران الغضب ولن يستطيع أحد أن يوقفها الآن، إلا بعد أن تأكل تلك الأوراق الذابلة، وبعد أن تكنس تلك الهياكل الميتة والأجساد العفنة، ليبدأ عالم جديد عالم لا يعرف الخوف ولا السكون.. لا يعرف التوارى خلف الكلمات الغاضبة الزاعقة، عالم يأتي.. فتزهر الأشجار في حدائقنا الميتة، وتورق هذه الجماجم المزروعة في صحرائنا.. يصير كل شيء باتجاهنا.. ونحمل سنابلنا ونرحل نحو الوطن.. وبثورة الأطفال في الأرض المحتلة، وبانتفاضة الحجارة.. تنتهي مسرحية واقداساه.



لقد حاول يسرى الجندي أن يطرح من خلال هذه المسرحية تلك المقابلة المميتة ما بين الماضي والحاضر، ليصل في النهاية إلى تلك النقطة المشتعلة.. كيف نجحوا هم وفشلنا نحن؟! كما حاول أن يتبع بداية المقاومة الشعبية والفعل الشعبي منذ جماعة الإصلاح في مصر، وشهداء الصخرة في القدس وصولاً إلى لحظات الغضب الذي تعجز عن تناوله، أو حتى الوقوف في خط مواز له الأعمال الأدبية، فكيف جاء هذا الطرح، وهل وصل فعلاً إلى تلك العلامات التي كان قد حددها منذ البداية؟! أم أنه ترك الخط المستقيم واختار الوصول عن طريق الدوائر والمثلثات. أم كتب مقولته على جدار متحرك، سرعان ما رحل بعيداً. مثلما كتب أينشتاين إحدى نظرياته على ظهر حنطور دون أن يدرك ذلك، إلا لحظة تحركه واختفائه في الشوارع اللامعة، فهل فقد يسرى الجندي كتابته، أم ظل يجري وراءها عبر تلك الشوارع؟! ..

من خلال العرض السابق يتضح لنا أن يسرى الجندي في سبيل طرح هذه المقابلة والوصول إلى صيغة محددة لها، قد دخل إلى متاهات التاريخ ليثبت لنا أنهم نجحوا ورغم تشابه الظروف، ومن هنا.. كان المأزق الحقيقي والمشكلة الكبرى، فالدخول إلى التاريخ هنا قد استغرق فترات زمنية طويلة كانت تسير فوق سلك رفيع، تسقط ثم تصعد ثانية، ومن ثم.. فإن حركتها هنا تبدو حركة مترنحة غير ثابتة، فكثرة الدخول والخروج من المناطق

التاريخية، قد جعل المناطق المعاصرة - والتي تحاول من خلال جمل سريعة حادة مباشرة، إما الدخول إلى مساحات الإسقاط المعاصر، وإما التمهيد للدخول في اللحظة التاريخية - مناطق غير آمنة درامياً، وبحيث نسقط في أفخاخها بنصف عين، ونصعد منها بحركة متناقلة بنصف عين أخرى، نحن ندور مع الفرنجة، ومع صلاح الدين، ثم نصعد مع جماعة الإصلاح مابين البدء بأبى الحسن وماين الانتهاء بمصر، ونسقط مع ابن الخياط ويستوقفنا استعراض الوضع في مصر، حيث تلك اللعبة الدموية الدائرة عبر العصور.

فمنذ لحظة السقوط في الزمن، ونحن نتوقع شيئاً جديداً مغايراً يتسق مع تلك البداية، ولكننا - للأسف الشديد - نترنح مابين الانقراض، وكأننا نشاهد شريطاً سينمائياً يمضي بسرعة شديدة، فلا نستطيع أن نتيقن ملامح ما يحدث، لقد صارت مشاهد التاريخ وبشكلها المباشر التعليمي أشبه بحصص التاريخ المدرسي، وكأن المؤلف كان يصرف في كل لحظة - وهو يحمل عصا الأستاذ - أن يعلمنا، وكأنه يكرر علينا في كل لحظة ذلك الدرس وحتى لانسي، حتى عندما ندخل بوابة التاريخ، فإننا ندخلها هنا من خلال العباد الأصفهاني مؤلف السلاطين والأمراء، ذلك الرجل الذي يكتب عن انتصارات رائعة وعن فرح دائم، ويحيل الكلمات إلى أغاني للأمراء، كيف نرحل معه ونحن نحمل عاره منذ البداية، وهو يحمل إدانته فوق ظهره، ونفاقه فوق رأسه علامة التردى والانهار. وبالتالي، فإننا نتوقف كثيراً، أو بمعنى أكثر دقة.. نتطوَّح كثيراً أمام صور صلاح الدين والذي بدا لاهياً مغروراً، ثم يفعل ما لا يؤمن به.. مخدوعاً لا يعرف غير وهم لا يدركه إلا في النهاية، نحن نخرج من النص دون أن ندرك أين الحقيقة وأين الوهم؟! كيف نعبّر الخط الفاصل مابين الوهم والواقع.. الخرافة وما كان.. ثم.. وهذا هو المهم، كيف وصلت بنا هذه الدروس التاريخية عبر الواقع، وهل استطاعت تلك المشاهد المصابة بالحلط والارتباك أن تدفع بنا إلى تلك النقطة التي أرادها المؤلف؟! هل وصلنا في النهاية إلى الصيغة المحددة والتي تجعلنا ندرك وبوعى تام، لماذا نجحوا هم في تحرير القدس - ورغم تشابه الظروف - بينما فشلنا نحن؟!!

إن إجابة هذا السؤال لاتأتى في النهاية، ومن خلال استيعاب ما حدث وبشكل غير مباشر، ولكنها تأتى من خلال جملة قصيرة سريعة مباشرة، فالمشاهد التاريخية لاتؤدى إلى الوصول إلى النتيجة المراد طرحها في النهاية، ولاتؤدى إلى لحظة وعي عميق تتكشف بعدها الحقائق عن طريق التداعى الميكانيكى، ولكننا نرحل مع التاريخ.. نتوه فيه، ثم نتوقف أمام الجملة الوحيدة والتي تؤكد أن الفرق كان في خروج الناس وفعلها الجمعى، وبالتالي استطاعت أن تفك حصار صلاح الدين في بلبس، ولكننا لم نصل - ورغم نهاية المسرحية إلى إجابة السؤال، كيف نجحوا هم في تحرير القدس، وكيف فشلنا نحن، وإن كان النصف الثانى من السؤال، قد أصبحت إجابته حقيقة يومية نعيشها كل يوم، فإن النصف الأول لم تأخذ المسرحية بيدنا حتى نتوقف عنده، كانت الدول العربية تغوص في عزلتها، وعندما تخترق هذه العزلة فإنها تخترقها بحثاً عن وجه عربى لمقاتلته وليس لعناقه، كانت الدول الأوروبية تزحف نحو الشرق: التجارة والمصالح، وهى الآن تمد خراطيمها إلى آبار النفط والتجارة، كانت الناس ساكنة ثم هبت للفعل ومازالت الناس ساكنة، تهب في لحظات

للفعل ثم تسقط - وللأسف الشديد - تحت وطأة الذراع العربية، ولكن هناك متغيرات عديدة قد دخلت إلى المنطقة، وبحيث لا تصبح حركة الناس إلى القدس، هي حركة الخلاص الوحيدة. هناك أمريكا الشريك الدائم في تلك اللعبة الدائرة في المنطقة، وهناك مصالح كثيرة لا يمكن أن يغفلوا عنها، إنه تصور مثالي في ذلك العصر المعقد الرهيب.

وإذا وصلنا إلى تتبع الوعي الشعبى، فسوف نجد أنه خط واهٍ ينبض بخفوت بين الأحداث التاريخية، وبحيث تصبح الانتفاضة في النهاية عملاً فجائياً، فالنص لم يتبع الفعل الشعبى بشكل يجعله يؤدي في النهاية إلى تلك النتيجة، ولكنه كان يأتي كمجرد كلمات سريعة عابرة مباشرة فيما بين الدخول والخروج من التاريخ، فنحن لم نتعرف على جماعة الإصلاح إلا من خلال ثلاث صفحات في الجزء الأول، وأصر المؤلف على أن يبدأ بنا من القدس مع أبى الحسن، والذي جاء تقديمه باهتاً بلا معنى في ثلاث جمل، ثم عاد مرة أخرى إلى مصر، حيث عبرنا الصفحات الثلاث والتي انتهت بجملة واحدة، حيث يطلب أبو الحسن أن تكون جماعة الإصلاح صوتاً للناس بالقدس مثلاً هي بمصر، وبعد ذلك ينتهي كل شيء عن هذا الصوت في القدس، اللهم إلا جملة واحدة في نهاية الجزء الثانى والتي يطلقها أبو الحسن، إن شهداء الصخرة قد عادوا.. وفجأة.. تدير فاطمة مؤشر المذياع. فنكتشف أن انتفاضة الحجارة.. والتي تأتي الإشارة إليها بشكل غير مباشر على عكس المسرحية والتي تنوء بالمباشرة، تأتي هذه الإشارة على استحياء وخجل.

الفتاة: هبوا يا على.. الناس بغزة هبوا.. بل جميع الأرض المحتلة.. بالقدس وبالجليل ص ٢٨

فمحاولة رصد بداية المقاومة الشعبية وصولاً إلى الانتفاضة النتيجة الحتمية لهذه المقاومة، قد افتقدت ملاحظتها خلال النص، بحيث كانت تقفز عبر السطور، وعبر الحفر التاريخية الكبيرة، فتأتى حركتها عرجاء غير سوية، حركة تجعلنا نقفز معها تلك القفزات السريعة، وبحيث لا نرى أية حفر قادمة سوف نسقط فيها، وعندما نصل إلى النهاية، لانستطيع أن ندرك المسافة التي قطعناها، ولا نعرف الطريق الذى سلكناه، ولا كيف وصلنا إلى تلك النقطة. فما بين آلام الخروج الأول وخروج سرحان بشاره سرحان، وما بين آلام العودة بانتفاضة الحجارة مساحة رملية واسعة.. منطقة صحراوية لاتنبت فيها الكلمات، ولا يورق فيها الفعل المسرحى. اللهم إلا التعليقات المباشرة لعلى وفاطمة، ومحاولات التذكر للرجل، وبعض قصائد خيرى منصور وسميح القاسم ومحمود درويش. فنحن عندما نصل إلى نهاية الرحلة.. نكون قد نسينا بالطبع لماذا بدأنا تلك الرحلة؟! هل كانت محاولة لاستعادة معلوماتنا التاريخية المحفوظة؟! أم التوقف أمام تلك الخطب الساخنة، أمام الشعور بالآلم أمام الخروج الفلسطينى - والمنقول من مسرحية اليهودى التائه للمؤلف.

لقد أراد يسرى الجندى أن يقول كل شيء ودفعة واحدة بشكل حماسى، فوقع في منطقة مفخخة، لأن الحماس يجعلنا دائماً نحاول القفز فوق ما نراه مستحيلاً، ومن ثم.. تكون سقطتنا قوية في الخطوة التالية، وأرتطامنا بالجدار له صوت مدوى، ولو اكتفى الجندى برصد

المقاومة الشعبية فقط منذ ظهور جماعة الإصلاح أول صوت للناس بمصر وشهداء الصخرة، أول فعل للناس بالقدس، وحتى انتفاضة الحجارة. بعيداً عن اصطیاد التاريخ وإعادة طرحه بشكل مقلب، لكان يسرى الجندي قد قدم عملاً مسرحياً رائعاً بعيداً عن الخطب والأناشيد الحماسية، لأنه كان سيطرح لنا فعلاً شعبياً جارفاً قوياً، يحمل دلالاته الدرامية والتاريخية في نفس الوقت، ويمتلك القدرة على تحريك مساحات الوعي لدينا.. ومن ثم المشاركة - حتى ولو كانت معنوية - مع ما هو مطروح درامياً وواقعياً. ولكنه فضل أن يتوارى خلف التاريخ، والذي انسحب فجأة، فجاء النص عارياً.. واضحة عيوبه.. وعظامه التي لم تكتسب باللحم والدم بعد.

لقد كانت مسرحية واقدساه محاولة لرصد ما يحدث الآن؟! لكنها للأسف الشديد، وقفت عند حدود ما حدث بالأمس.

حركة أخيرة

هذه هي العروض التي تناولت القضية الفلسطينية، وعرضت للمرة الأولى على مسارح القاهرة، وقد حاولت بعض هذه النصوص أن تلعب القضية كسلعة للتصدير، أو حقنة مسكنة تجعلنا نقف دائماً في مناطق الغيبوبة وعدم القدرة على الإحساس بالألم، والبعض الآخر حاول أن يجعلها أبراً مديبة تنغرس في لحمنا السميكة في محاولة لأن يحركنا الألم. وفي كلتا الحالتين، كانت معطيات الواقع أكبر وأرفع كثيراً من الطرح الفني، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أو تحت أي تصور، أن ترسم الجبل بنفس الحجم والشموخ، أو أن تتشكل عبر اللوحة نتوءات القسوة والموت والبراءة، حقيقة تستطيع أن تنقل لنا رؤية الفنان ملامح الجبل، لكنها تتوقف أولاً على مدى وعي وقدرة هذه الرؤية في التناول، ثانياً لا تستطيع أن تتطابق مع الواقع. فالقضية الفلسطينية الجرح والألم والنبالة، بداية من المقاومة المسلحة والعمليات الفدائية داخل الأرض المحتلة، انتهاءً بانتفاضة الحجارة، والتي وضعت العدو الإسرائيلي - وللمرة الأولى - على حافة الموت والرعب والانهيار الاقتصادي والنفسى، ومن ثم تحريك عجلة القضية التي أصابها الصدا، وغاصت في وحل السكون واللا حركة، كانت أكبر وأعظم من تلك التصورات الساذجة للقضية، أو تلك الأنماط الخارجة من كهوف الموت والرمادة، وجدران الخيال الضيق.. والذي عاش.. ليس بالتأكيد مثل الذي تخيل.. والذي يتألم ليس تماماً مثل الذي يتفرج عليه، ومن هنا.. وحتى لا تصبح المساحة كلها رمادية تجاصم الألوان.. فسوف نتوقف هنا عند بعض الملاحظات السريعة من خلال هذه الأعمال.

أولاً: بعض هذه الأعمال، سواء التي قدمت بعد النكسة مباشرة (وطنى عكا ٩٦ - زهرة من دم ٩٦) أو التي قدمت بعدها بسنوات قليلة وقبل تحقيق أى انتصار عسكري على ساحة الواقع (حييتى شامينا ٧٢). قد حاولت تقديم انتصار ورقى سريع، في محاولة لكسر حائط الإحباط الصلب الذي حاصرنا بعد هزيمة يونيو، ضاع كل شيء.. صار الأفق رمادياً، وفرت سحابة المطر، ومن هنا، فإن هذه الأعمال، قد أرادت أن تقدم لنا - وفي غياب الفعل الواقعي - فعلاً ورقياً بديلاً، يخرجنا ولو للحظات من حالة العجز التي نعيشها ويردنا من هجرتنا الداخلية إلى مساحة يتحقق فيه الفعل وبشكل بسيط سريع، إنهم يقومون بالفعل نيابة عنا، ومن ثم.. يدفعوننا إلى حالة التخدير والوهم فيها نحن قد انتصرنا ثانية حتى ولو على الورق، أو على الأقل قادرون على الانتصار والذي يبدو أكثر سهولة من احتساء قذح من القهوة، لم تعد هناك مشكلة إذن، ولم يعد أمامنا مانفعله، ولم يعد الأمر يعنى أكثر من خطوتين ثم يجف دم الشهداء وتنهض البيوت الساقطة فوق ساكنيها، وتفتح القدس مرة أخرى ذراعيها لاستقبال أعلامنا المجيدة. إنها أعمال أفيونية تجعلنا ندمن حالة البلادة والهديان.

ثانياً : بعض هذه الأعمال، وهروياً من حالة العجز الأدبي في تقديم مفردات الواقع والذي يتجاوز حدود الدراما كثيراً، قد حاول التوارى خلف ستارة التاريخ وارتداء الأزياء التراثية القديمة، ليطرح لنا رؤية لا تتوقف حتى عند حدود الدرس التاريخي، أو الاستفادة الدرامية من هذا الموروث، فتورة الزنج. قد توارت وراء عبدالله بن محمد، فسقطنا في تلك المنطقة الفاصلة ما بين جبال الثلج وجبال النار، ما بين ثورة اقتصادية حاولت أن يقف الناس جميعاً في نفس المساحة، وألا يمتلك رجل واحد كل الدنيا، وبين ثورة تحريرية، تحاول أن تستعيد الوطن وتحمل هوية تجعلها تستريح من هذا التحليق الدائم في فضاء التشريد والموت. ومسرحية «واقدها ٨٨» قد أرتدت إلى التاريخ - في لعبة معروفة وبليدة لتصدمنا بالحاضر في محاولة لإيجاد صيغة محددة لذلك التساؤل المريب كيف نجحوا هم في تحرير القدس وفشلنا نحن رغم تشابه الظروف، فسقطنا في مستنقع التاريخ دون أن نعثر على الإجابة. ومسرحية «حببتي شامينا ٧٢» قد انتزعت صفحات من نشيد الإنشاد ثم أعادت تحطيمها وتمزيقها، ثم محاولة تجميعها مرة أخرى فكانت النتيجة شيئاً شائهاً بلا معنى. فالتاريخ هنا لا يتولد عنه دراما مستقبلية، ولا يقفز فوق الحاضر إلا بالقدر الذي يريد المؤلف من خلاله كشف وجهه المتخفي، خاصة وأن هذه الأعمال لا تهرب من إدانة وضع، إلى التخفي داخل تلك الأثواب القديمة هرباً من محاكم التفتيش.

ثالثاً : معظم هذه المسرحيات فيما عدا اليهودي التائه والنار والزيتون وشمشون ودليلة، قد قدمت نماذج متمردة وليست شخصيات نائرة، وبالتالي فهي تظل تبحث عن دور دون أن تعي دلالات ومعنى هذا الدور داخل سياق حركة الواقع نفسه، وتظل تتساءل عن لحظة الفعل دون أن تدرك ماهي ملامح هذا الفعل. وعندما تبدأ هذه النماذج حركتها - والتي تستهدف في بعض الأحيان الوصول إلى السلطة، وفي أحيان أخرى مساحات البطولة الزائفة، فإنها عند أول صدام دموي مع شراسة المواجهة، تسقط منذ اللحظة الأولى ولا تبدأ خطوتها الثانية، لأنها لا تدرك معطيات الواقع الذي تتحرك عليه، ولا تلك الشبكة السياسية التي تتحرك عليها وتسقط في برائنها، انتظارا لفعل وهمي.. وانتصار وهمي يخرجها أو يردّها إلى بطولاتها الزائفة، وعندما تدرك - عبر رحلة الصدام - تفاصيل الرحلة، يكون كل شيء قد انتهى، ولم يعد أمامنا غير انتظار ما يأتي، أن يمد لنا الآخرون أيديهم.

رابعاً : إن هذه الأعمال قد توقفت عند حدود رصد الظاهرة - أياً كان هذا الرصد - دون محاولة استشراف ما يأتي، أو تقديم رؤية مستقبلية، التوقف فقط عند حدود نقل الواقع نقلاً بليداً دون حتى موازنة، فيما عدا مسرحية النار والزيتون، والتي بدأ فيها ألفريد فرج بانتفاضة الحجارة، ورغم أنها قدمت عام ٧١، أي بفارق زمني عما يحدث الآن سبعة عشر عاماً، لقد استشرفت - ومن خلال معاشة كاملة لحركة النضال في الأرض المحتلة - ما يحدث الآن، لأن الفنان أو الكاتب، ليس مجرد ناقل أو راوٍ للأحداث، بقدر ما يحاول تقديم عالماً متكاملًا من خلال رؤية فنية تتوهج دائماً،

ولا تنطفئ أمام رياح الواقع لحظة المداهمة، مع من وضد من واقفاً أو متحركاً..
صامتاً أو صارخاً.

خامساً: إن أنسب الأشكال التي نجحت في طرح القضية، هي الشكل التسجيلي (النار والزيتون - اليهودي التائه) أو الشكل الرمزي (شمشون ودليلة) لأنها هربت بداية من محاولة نقل الواقع الذي يتجاوزها بمراحل، ولأنها فرت ثانية من محاولة تأليف نماذج بطولية ورقية تحمل بذرة سقوطها في نفس لحظة الفعل، بحيث تصبح هذه النماذج إما نماذج لصوصية، أو نماذج هرقلية، وفي كلتا الحالتين تخرج من عباءتنا وأوردتنا، وثالثاً لأن الذاكرة والخيال - إزاء واقع حقيقي ومهما بلغت ذروة الإبداع - تقف دائماً عاجزة عن تمثيل الواقع الدموي والبطولي الذي يحدث كل يوم في الأرض المحتلة.. من هنا نجحت النار والزيتون واليهودي التائه، وشمشون ودليلة التي حملت رموزها بعيداً عن فخ الواقع. بينما توقفت معظم الأعمال عند حدود المشاركة الدعائية، واستغلال المناسبة لتقديم عمل يجعلنا على نفس الخط البطولي المزعوم، فنريح أنفسنا، ونريح الآخرين، فقد شاركنا في القضية وناصرناها ولم نفصل عن معطيات الآن.

سادساً: حاولت بعض هذه الأعمال اختراق عباءة الرصد أو التخيل أو الوهم لتطرح لنا تفاصيل القضية، ومن زوايا تجعلنا نعيش المرحلة ولانتلمس حوافها، فقد طرحت لنا مسرحيتا النار والزيتون واليهودي التائه اللعبة التي مارسها أغنياء اليهود ضد فقرائهم، فهم الذين دفعوا بهم إلى أفران الغاز ومعتقلات النازي ليظل ضمير العالم بعد ذلك يتألم ويدفع، لقد دفعوا بالضعاف وغير القادرين إلى تلك المحرقة في مقابل تهجير الأوصياء والأغنياء، فاستفادوا من الناحيتين أولاً التخلص من هولاء العجزة والذين سيعرقلون مسيرتهم، وثانياً جلد ضمير العالم الموجه المرهف، وتحويله إلى دولارات تصب في جيوبهم. وطرحت لنا مسرحية السؤال لهارون هاشم رشيد أن تلك الثورة التي بدأت في الأرض المحتلة ضد الإنجليز والمهاجرين اليهود، كانت بالدرجة الأولى ثورة العمال والفلاحين، ورفض فكرة الاستيلاء على السلطة والتي تؤدي بالضرورة إلى هزيمة الثورة، وتحويلها من رمز يحمله الجميع فوق أكتافهم إلى منطقة صراع دموي حول السلطة.

سابعاً: توقف معظم الكتاب عند حدود عام ٧١، ولم يحاول كاتب تناول القضية في تصاعدها الدامي، فيما عدا يسرى الجندى والذي قدم مسرحية واقدسه عام ٨٨، ولم تستطع التواصل مع مفردات القضية، أو استخدام الأجدية التي يتقنها الآن أطفال الحجارة في الأرض المحتلة.

في النهاية تظل القضية الفلسطينية أكبر وأعظم بمراحل من كل الأعمال التي كتبت عنها، ويظل أطفال الحجارة الميلاد الرائع أعظم منا جميعاً.. لقد غسلوا عارنا.. ماتوا نيابة عنا، وقاوموا بدلاً منا.. بينما نحن.. نغنى لهم.. ونصفق لهم.. لكننا أبداً.. لانموت معهم.. ولانقاتل معهم!

المراجع

- ١ - تقرير حول مذابح صبرا وشاتيلا للصحفي الفرنسي الإسرائيلي آمنون كابلوك - ترجمة منى عبدالله - العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٤
- ٢ - يوميات الانتفاضة - الكتاب الأول - د. محجوب عمرو أشرف راضى - دار الفتى العربى ١٩٨٨
- ٣ - مساحة للضوء مساحات للظلال - فاروق عبدالقادر - دار الثقافة الجديدة ١٩٨٦
- ٤ - البيان الأول لمسرح الفسوة - أنطونين أرتو.
- ٥ - مقدمة مسرحية مارا - صاد - بيتر فايس - ترجمة وتقديم يسرى خميس - روائع المسرحيات العالمية - ١٥ مارس ١٩٦٧
- ٦ - سوسيولوجية الدراما الحديثة - جورج لوكاتش .
- ٧ - نقد النقد - تزفيتان تودوروف - ترجمة د. سامى سويدان - الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - العراق.
- ٨ - يوجينيو باربا - حديث أجراه مع صحيفة توزيند أوجنى الدنمراكية حول مسرحية أوكسر نيكوس - محيى الدين السيارى - مجلة فضاءات مسرحية - المسرح الوطنى التونسى العدد ٧
- ٩ - السياسات الإسرائيلية فى الضفة الغربية - ميرون بنفنيستى - الهيئة العامة للاستعلامات ١٩٨٥ .
- ١٠ - نظرية المسرح الحديث - تقديم أريك بنتلى - ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت - دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - العراق.

المسرحيات

- ١ - وطنى عكا - دار الشروق - مؤسسة دار التعاون للطبعة والنشر ١٩٧١
- ٢ - زهرة من دم - مسرحيات عربية - دار الكاتب العربى للطبعة والنشر .
- ٣ - ثورة الزنج - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكاتب العربى ١٩٧٠
- ٤ - النار والزيتون - مسرحيات عربية - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - المطبعة الثقافية - ١٩٧١
- ٥ - شمشون ودليلة - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
- ٦ - حبيبتى شامينا - مطبوعات الجديد ١٩٧٢
- ٧ - السؤال - الكتاب الذهبى - روز اليوسف - العدد ١٩٩ - فبراير ١٩٧٣
- ٨ - اليهودى التائه - مجلة المسرح - العدد الخامس عشر - السنة الثانية - أكتوبر - نوفمبر ٨٢ .
- ٩ - الذباب الأزرق - نص غير منشور .
- ١٠ - واقدساه - نص غير منشور .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٩٠٦١

I.S.B.N 977-01-4542-4

يا أحمد العربي قاوم.. ويقاوم أحمد العربي.. ويسقط أحمد
العربي فوق مساحة الدم والجثث التي تبحث عن وطن
يحتويها.. ونسقط نحن فوق مساحة من الشجب والتنديد
والإدانة.. يا أحمد العربي قاوم.. ويقاوم أحمد العربي.. ونحن
نغني له، وعندما يموت نرثيه.. ولا نبكي عليه..

يا أحمد العربي.. قاوم نيابة عنا.. فمن لم نعد نحترق
المقاومة.. وسيوفنا معلقة في حوائط التحف القديمة.

صارت فلسطين في فضائنا العربي.. عصفورة بللها الندى
والدم. نطلقها في القصائد والمواويل الشجية.. ثم نسجنها وراء
نضائنا الوهمي وخلافنا اللغوي والنحوي.. ونحن مشغولون بأسعار
النفط والدولار.. ورغم ذلك لا ننسى أن نغني لأحمد العربي..



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب